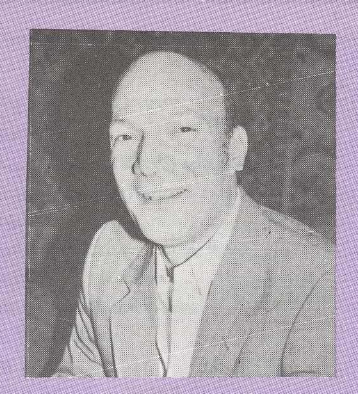




خمرية

احمد عبد المعطي حجازي

١

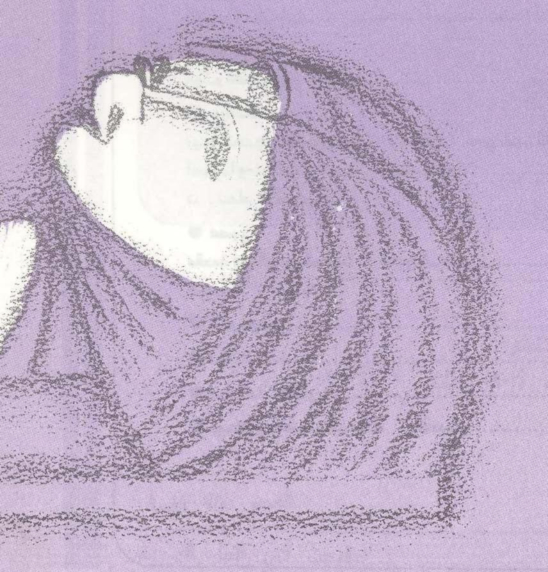
الأصدقاءُ الحميمون أقبلوا
في ثيابٍ جديدةٍ
من بلادٍ بعيدةٍ، وقبورِ
ساقوا سماءً الى البهو من دخانٍ
وشدُّوا نجومَها بخيوطٍ،
ورفرفوا كالطيورِ

○ ○ ○

بعيدةٌ كأسنا الأولى،
والوجوه عليها من النهار انطفاءات،
والمدينةُ ضمَّت أسواقها،
وتهاوت

٢

تحت الزجاجِ المطيرِ
بعيدةٌ هذه الكأسُ،
والنهارُ بعيدٌ،
وعن يمينٍ بساتيننا التي لانراها.
كانت هناك تلالٌ من خالص التبرِ،
كانت من النساء عذارى
كلؤلؤٍ منثور
وربَّ ظبيٍ غريرٍ!
وكان ثَمَّ رفاتٌ



يسيل بين محطات أدبرت
ومحطاتٍ أقبلت،
وجسورٍ
ولاتَ حين نشورِ!

٣

مَن يُنزِلُ الغيم؟
لي فيه وردةٌ
ازهرت وحدها هناك،
وابقت جذورها راعياتٍ
في جسمي المهجورِ

○ ○ ○

بعيدةٌ هذه الكأسُ،
مثل شمسٍ شتائيةٍ تدورُ،
وتفترُّ عن سنى مقرورِ
ونحن بين المرايا نعشو لها
بمهيضٍ من الجناح كسير
محاصرين بأشباحنا، بنادلها الكرَّ
والفِرارَ
الى ان مضى الزمانُ، فقمنا
وانسل كلٌّ لمثواه في الظلام الاخير!

٤

الاصدقاءُ الحميمون اقبلوا
في ثيابٍ جديدةٍ،
من بلادٍ بعيدةٍ، وقبور
ساقوا سماءً الى البهو من دخانٍ
وشدُّوا نجومها بخيوطٍ،
ورفرفوا
كالطيور







لؤي حقي

رِمَاحٌ حَنْظَلٌ.. وَدَمٌ سُؤالي

أطُوفُ بِهِ بِأبوابِ اللّيالي

أمِنْ حَجَرٍ سَلَلْتَ سماءَ قَلْبي

وأطْلَقْتَ المَعَابِرَ في ضَلالي

غَليلاً في هَواكَ وأنْتَ عِشْقي

أُخَبّئُ عَنْكَ حِلّي وَارْتِحالي

أُهَجِّعُ أنْمُلاً رُمضاً بِخَيْلٍ

ضُلوعاتٍ.. وَأجْفانٍ نِصالِ

وأمْنَعُ أنْ تَرى وَسَناً رِياحي

وَأهْلي سُهّدٌ بَيْنَ العَوالي



بريءٌ من يديَّ إذا أُغضَّتْ

على روعٍ.. وهُمْ فيها صوالِ

أخوفاً في اللظى..؟ والغيلُ تسعى

على غمراتِها بظُبىً عِجالِ

أريباً..؟ والمقاتلُ مُسفِراتٌ

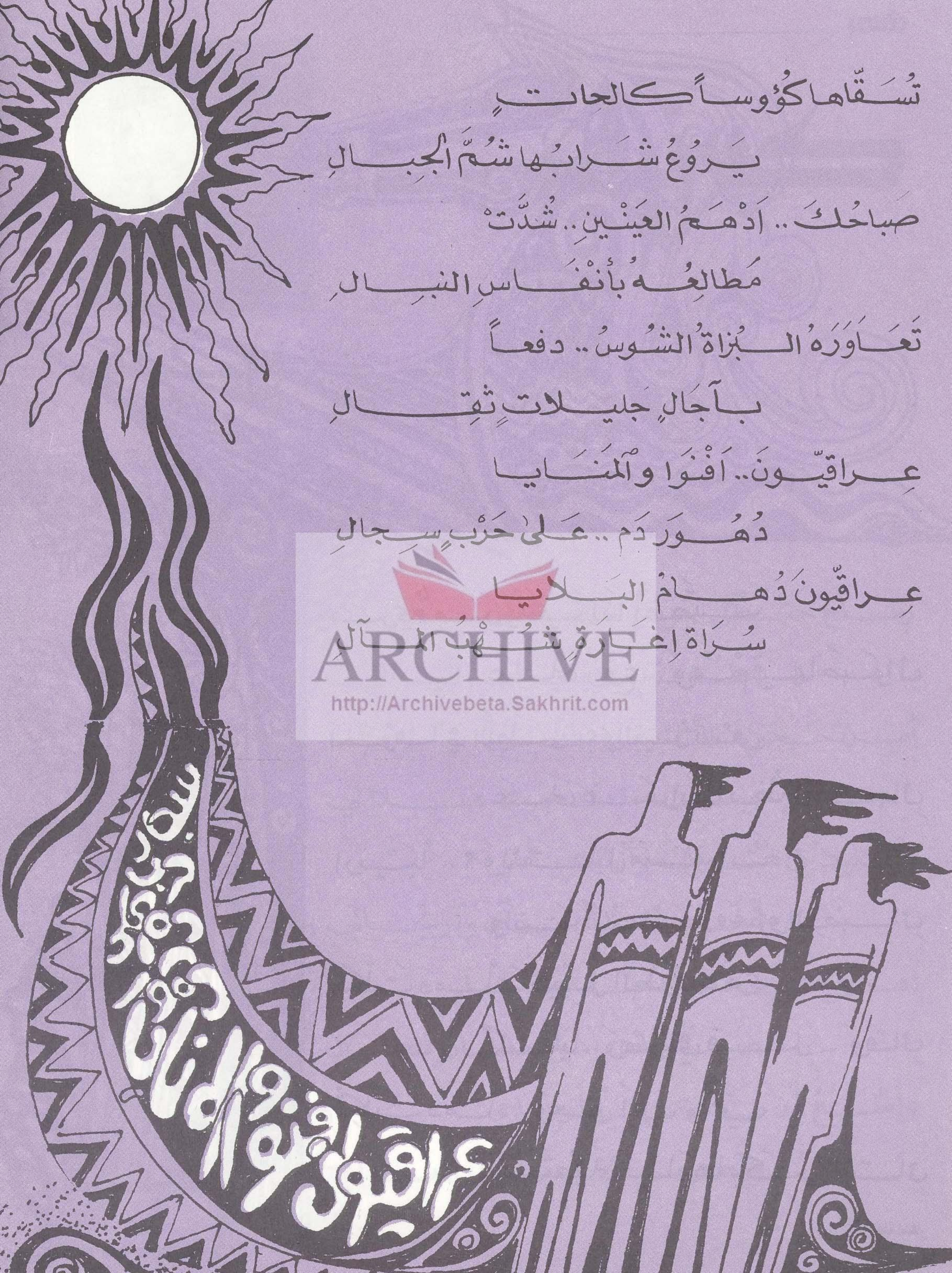
وأنت ابنُ المروءةِ والنضالِ

ثُكِلتَ دماً.. كليلَ الطرفِ تترى

المنايا.. وهو في قيلٍ.. وقالِ

ثُكِلْتَ دماً.. وحقِّ أبي وأُمّي

ستَصْلى نارَها بكْرَ القتالِ



تُسقّاها كؤوساً كالحاتٍ

يروعُ شرابُها شُمّ الجبالِ

صَباحُكَ .. أدهمُ العينينِ .. شُدّتْ

مَطالِعُهُ بأنفاسِ النبالِ

تَعاوَرَهُ البُزاةُ الشوسُ .. دفعاً

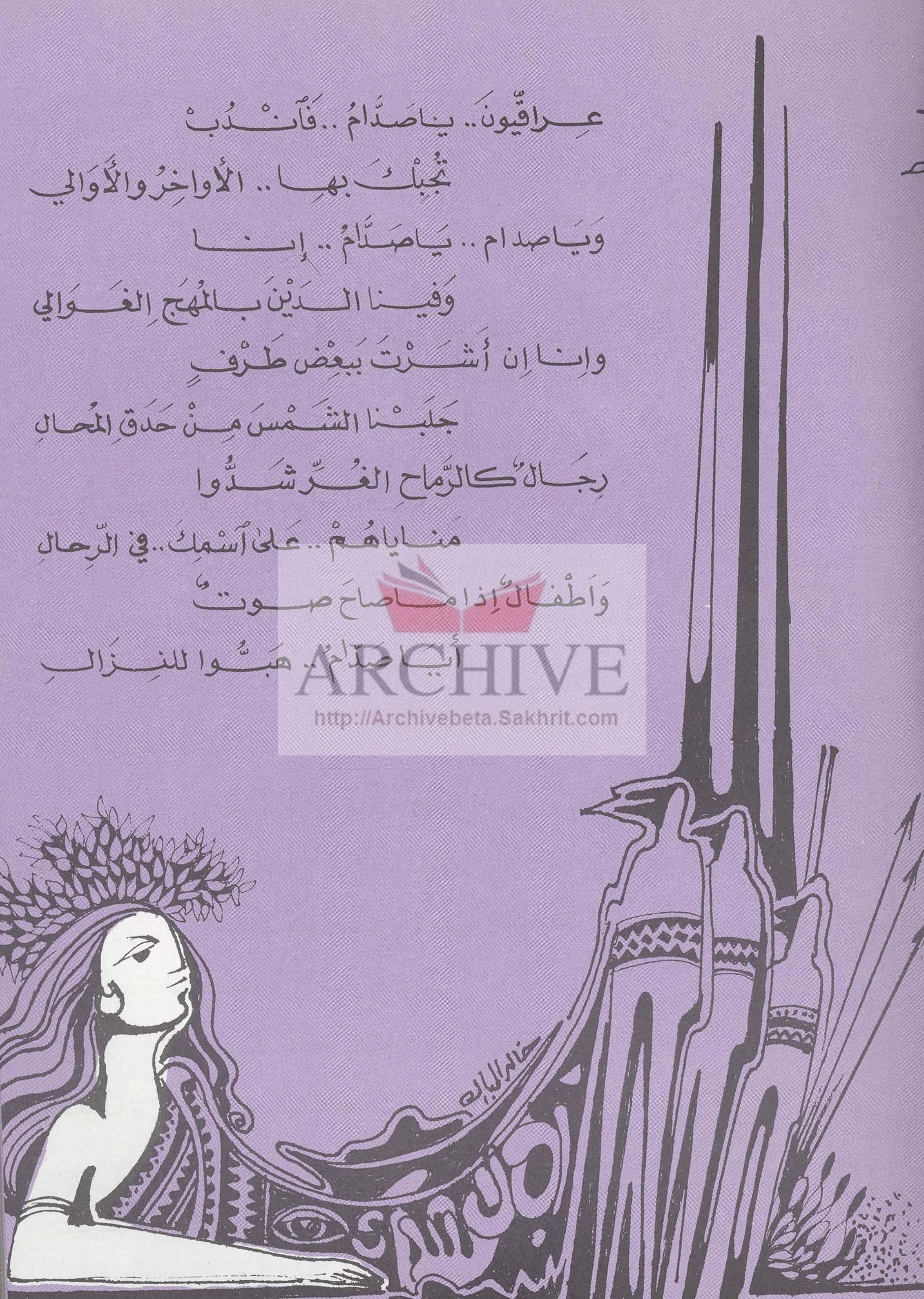
بآجالٍ جليلاتٍ ثِقالِ

عِراقيّونَ .. أفنوا والمنايا

دُهُورَ دمٍ .. على حَرْبٍ سِجالِ

عِراقيّونَ دُهاةُ البلايا

سُراةُ إغارةٍ شُهُبُ المآلِ



عِراقيّونَ.. ياصدّامُ.. فانْدُبْ
تُجبْكَ بها.. الأواخِرُ والأوالي
وَياصدام.. ياصدّامُ.. إنا
وَفينا الذينَ بالمُهجِ الغوالي
وإنا إن أُشَرْتَ ببعْضِ طَرْفٍ
جَلبْنا الشمْسَ مِنْ حدَقِ المُحالِ
رِجالٌ كالرّماحِ الغُرِّ شدّوا
مَناياهُمْ.. علىٰ اسْمِكَ.. في الرِّحالِ
وَأطفالٌ إذا ما صاحَ صوتٌ
أيا صدّامُ.. هبّوا للنِزالِ



فيا رُمْحَ العِراقِ.. وَأنْتَ فَرْدٌ

بأُمَّةِ أبْحُرٍ.. صُمٍّ صِقالِ

ويا زَهْوَ العِراقِ.. كَبَتْ نُجُومٌ

عَصِيّاتُ الحُتوفِ.. وأنْتَ عالِ

ويا عَلَمَ العِراقيينَ.. إنّا

حَرَثْناها بهاماتِ الرجالِ

عَدَدْنا غِيلَها هَوْلاً.. فَهَوْلاً

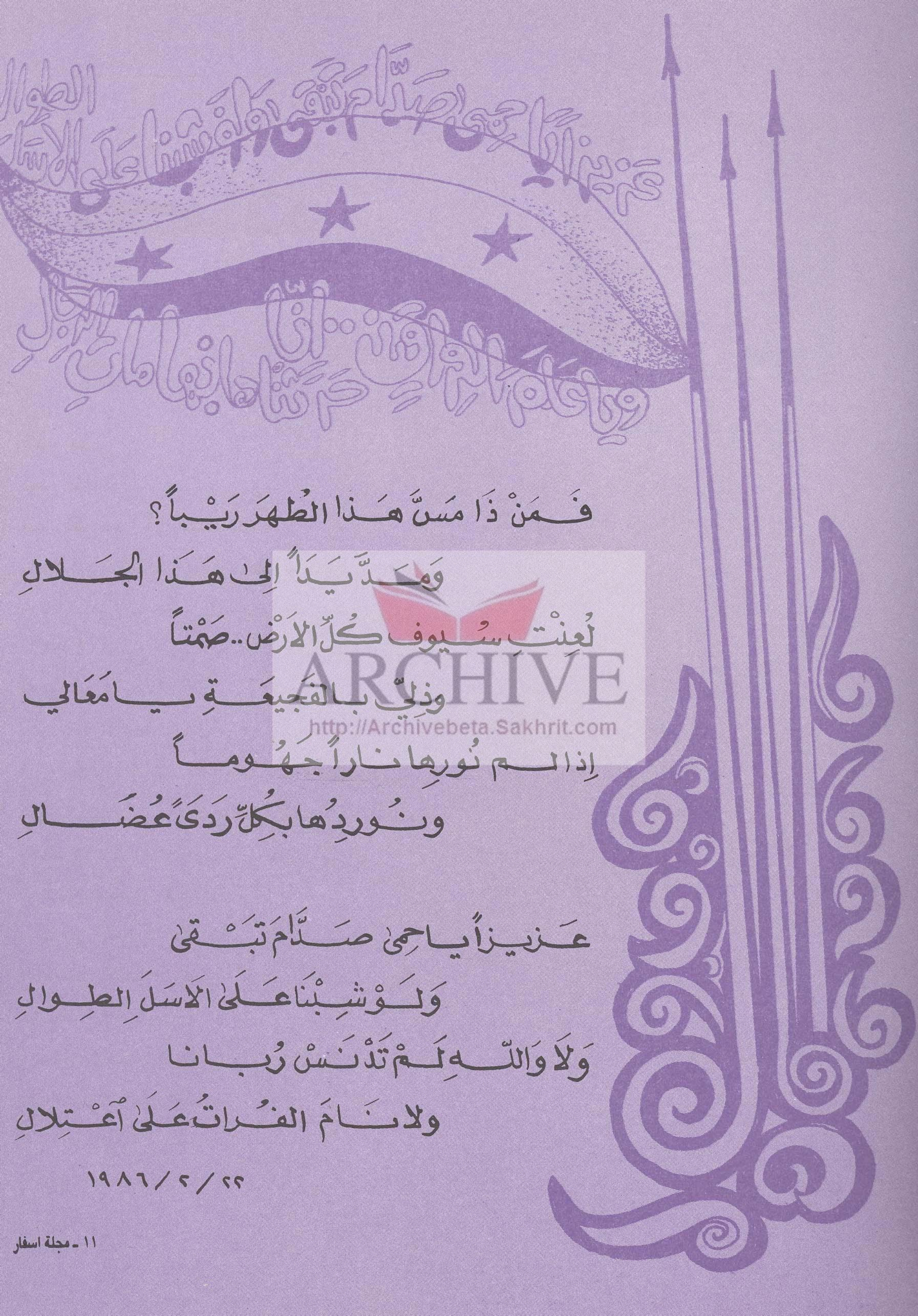
وَأحْصَيْنا هِلالاً عَنْ هِلالِ

وَقَدْ كانَتْ سَماءُ «الفاوِ» فَجْراً

رَهيفَ الضَّوْءِ.. مَسْنونَ الظِّلالِ

عَلِيّاً.. لا يَبيتُ عَلى شَكاةٍ

ولا تَسْعى بِهِ صُفْرُ الصِّلالِ



فَمَنْ ذا مسّ هذا الطُهرَ ريْباً ؟

وَمدَّ يداً إلى هذا الجلالِ

لُعنتْ سُيوفُ كُلِّ الأرضِ .. صمْتاً

وذلّ بالفَجيعَةِ يا مَعالي

إذا لم نُورِها ناراً جهُوماً

ونُورِدُها بكُلِّ ردىً عُضالِ

عزيزاً يا حمى صدَّامَ تبْقى

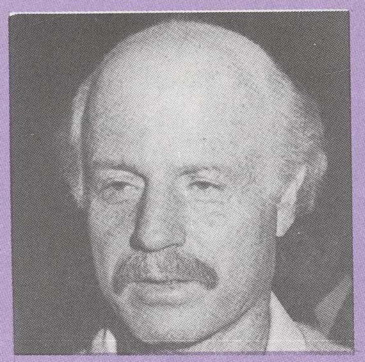
وَلوْ شِبْنا علَى الأسلِ الطِوالِ

وَلا واللهِ لمْ تدْنسْ رُبانا

ولا نامَ الفُراتُ على اعْتلالِ

٢٢ / ٢ / ١٩٨٦





قصائد

الياس لحود

الباب

اجر قلمي
اجر قامتي
اجر كرسيا الى الشرفة
ـ ما هذا الدخان الاخضر المطوي
ـ ما ذاك الغبار الاحمر المفكوك
ـ ماذا يطلع الان هنا من صلعة المدينة
ارى ملابس امرأة
تموء في اصابع الزاروب
ارى صباح عاشقين يلعبان بالبيوت
ـ كيف تنتهي الحروف خلف هذا البيت
كيف يردم الكلام تحت هذا الوزن
كيف يعشب الكلام
ـ ضع اشارة على بابك (كي تعرفه)
وضع اشارة على اشارة الباب (كي تعرف الاشارة)
وضع جميع الطاولات خلف الباب
ضع بابا امام الباب
ابوابا وراء الباب
(انزل الستارة)



املأ الكأس
افرغ الكأس
املأ الرأس
افرغ الرأس
(املأ الكلام بالفراغات المناسبة)
افرغ الفراغ
في الكلمات المناسبة
مثلا:
«وطني يلعب بالشطرنج ويشربني»

الحارس

قبل ان ينهبني النعاس
نهبني الحارس
واتكأ فوقي وقال
عندما استيقظ
امسح فيك الارض
ارقع فيك «جكتي»
ـ سألته لماذا
ونام
كأنه انا

كوابيس وطنية

يفتح القنفذ افواه البنايات
يخرج الدخان
يسقف المدينة
والمدينة
تسقف المشاة بالوطن
[٢]كاتما للصوت
كاتما للجوع
كاتما للعطش الزاحف من كل انتحارات
العواصم
هكذا
تحيا الى ان تبدأ الضجة تحيا
[٣]اسمع الان يدي
ترفع عن قلبي يدي
[٤]ما اسمك؟
ايها العابث باسمي
منذ الفجر
تزحف حولي
تترك في معالمي حروفي المكسرة
وكلما غفوت
تستردني معلقا على مدى حروفي
[٥]اكتب عن نفسي
اكتب عن مشاغلي
بأنني كبوت في يدي حتى
خلعوا الباب وقالوا
«انت ميت هنا»

[٦]كأنني نسيت جسمك
لانشاط لي
سوى انشغالي دائما في البحث عن
جسمي
على طاولة الاكل
وفي سرير غرفة الخادمة النظيفة
لا شغل لي غير اتساخ البيت
(اعني اتساخي انا)
[٧]تفتحت زهرتي
هذا الصباح

الحبر

* كيف يجيء باذر النيران نحو جسمه
- يجيء قبل الوجه
* هل تعرفه؟
- اعرف انه...
* وكيف؟
- ليس عنده المحارم
ولا قناديل الهوى او قلم الرسالة
رأيته على شفير الفصح جاثيا
رأيته مزنرا بالجرح
كان حبرا ناشفا في عقد الاصابع





وقبل ان يبتدىء الشعر
قطفت زهرتي
وضعتها امام صورتي المكبرة
ورحت استريح
لكن صورتي هوت
تحطمت وسال وقتها
تسربت الي فاندفعت خلفها اصحح
وركض الصبية يرشقونني
ويصلبون هيأتي امامي



نوقظك الليلة بالورد



عيسى حسن الياسري

ماكنت اعرف بأن السيئين قليلون الى هذا الحد

الليلة.. نوقد قنديلا.. ونجيء اليك
تباعا نتحلق حول وسادة نومك.. نرقب
اسراب «البط»... تمر قريبا من عينيك
المغمضتين وترحل مسرعة صوب
المنفى..
اي نعاس هذا المتكسر فوق العينين..
الصافيتين كنبع
الهادئتين كنبع
والراكضتين كنبع
اي نعاس هذا
ان تأتي اسراب «البط»
وترحل ثانية
وشراعك لايقلع

انا نتجمع حولك..
اكثر من نهر.. مازال يشق طريقا
عبر مسالك هاتين الشفتين.. فحدثنا
من قال بان القمر الريفي يموت
والقلب يموت
وبان صبي الحب يموت
من قال بان البحر يشاكس طائره
والشاطىء لايحتضن الموجة او يعطي
صدفا للاطفال
لا احد قال

* * *

الارض عباءة دفئك اذ تشتي الدنيا
العشب فراشك
شعر المعشوقات وسادة نومك
انت [illegible].. الماء..
الملكوت
فكيف تموت..؟

* * *

انا نرحل صوبك
يصحبنا سرب عصافير باكية.
تصحبنا احزان قراك الاولى ـ
وجع النايات المفجوعة
لاياطائرنا الناصع مثل خيوط الشمس
مثل طفولة قريتنا
امنحنا كفك
خضرة اشجارك
انهض فينا





هل سنعلمك الحكمة
مالك لاتصغي... او حتى تنظر نحو
الابناء
كنت تعانقنا حين نغيب طويلا
ومتى عدنا
تجلسنا فوق وسائد عشبك
ثم ترش علينا..
مطر القلب

* * *

كنت تعلمنا ان نبكي
ان ناكل خبزا مغموسا بالعرق اليومي
الا نكسر قلب امرأة.. او نسرق حلوى
الطفل
ان نعطي خرقتنا الصوفية لعراة
الارض
الا نؤلم عصفورا..
او نوقد نارا تحرق اسراب فراش..
الحقل

* * *

ندعوك الليلة ان تبكي... ستموت
الليلة ان لم تبك
ابناؤك لايرتشفون خمور طقوسك ان
لم تبك
ابك..
ابك.. ليقوم الملكوت
ان لم تبك الليلة كل اغاني الارض
تموت

انا نتجمع في حضرة احزانك
ننهال بباقات الورد على اسوار
قلاعك
نعرف.. ان معاول هذا الكون
حجارته..
قبضات الجلادين المحترفين
بايقاظ الموتى لن تعدل
ضربة وردة

* * *

انا ننهال عليك بباقات الورد
نجرح صمتك بالورد
نفتح دربا عبر مسالك صوتك في ابر
الوردة
حتى تنهض

* * *

هل كنت تصدق انك مت
وان ممالكك الاولى طردتك.. واوصدت
الباب
من قال بان القمر الريفي يموت
وبان القلب يموت
وصبي الحب يموت
فانهض..
او يرجمك الابناء..
بهذي الوردة
حتى الموت



○ «الى لؤي حقي وياسر وحشد.
من الاصدقاء الطيبين»



موقف الرؤيا

احمد طه

الارض في زمن الجفاف تمدّ لي كف
السؤال...
«عشقتني في المهد، كيف تغادر
الصدرَ الذي...»
- قتالةٌ كل الصدور وخائنهْ
والبحرِ يأخذني اليه وينحنى...
«الارض، تفترس الذين تحبهم، فاهرب
اليَّ..
تعانق الموج السخيَّ، وتشتهي
الترحال»
وسمعت صرخات الذين عشقتهم
فتكسرت
أغصانُ قلبي، وانتبهتُ، وكان موج
البحر يأخذني،
ويدفعني لأعلى، فانطلقتُ معانقاً كل
النجوم،



وحدثتني الشمس فاحترقت دموعي
كالبروقْ
وأرعدتْ
«قتالةٌ كل الصدور وخائنه»
يابحر، واجعلني طليقا.. كبلتني
الأرضِ وانصرفتْ تعانق كلَّ من ماتوا،
وكنتُ أشاهد الاجساد تزحفُ
والرؤوس تقاربت، والأرض تفتح
صدرها وتنام كالأفعى فيزدحمُ الجميع
نظرتْ اليَّ شهيدةً، فسترتُ وجهي..
كانت تنهنهُ من عذابات السعادة.
وتجسدت يابحر ازمنةُ الجفاف
بوجهها
قالت: كأنك لم تكن منى فتخجل ان
تراني
قلت: الحروف تمرّدت، وقعدت ابكي
«هل يطالبني الحسينُ بثأره»
ورأيت دمعاً ساخناً يأتي من الغيم
الذي بللتُه، فأحاطني وقرأت كلَّ
الطالبيين
الذين تمردوا
وقرأتُ...
«كل اللغات خؤونةٌ
كل المحاريب الصديقة كذبتنا
كل السيوف توضّأت حين اللقاء..
وسلّمتْنا»
وأحاطني دمّي، وكان يراقص الطميَ
المشقق، يعتلي كل الشجيرات

الصغيرة.

ترتيلُ:

ايها الدمُ المسافر
ايها العائد بي من غربة البحر البعيدة
حدّثْ الانهار عني، واحكِ لي عنها
وبارك جثتي، اني رأيت الشجر
الظامىء يبكي
ايها الراحل بيني وجذور العشب في
الارض العتيقة
ضُمّنى للطمي نبتاً يتخلق
ورغيفاً خالداً
دائم الترحال من حقل الى بطن خواء
يادماً صار الردى بيني وبينه
كل مافيك نزيف الشعراء
ولهيب الحرف فاقرأْ
تسمع الارض البعيدة
يعرف النهر
فيصحو..

○ ○ ○

ورأيت حبل مشيمتي يمتد لاأدري لأين
فالبحرُ يزخرُ باليتامى..
وأنا يتيم أقرأ الدلتا على كل الخرائط
والخرائط ضللتني
والنيل يفرد ثوبه الفضفاضَ يدعوني
اليه
مادّاً روافده الكليمةْ
وأنا الوذ بحجْره الأبويّ منهزما





يانيل كل مدائن التاريخ القتني بها
الأمواجُ، والمدن الغريبة مزقتني
لم يعرف البحرُ الطريقَ الى الوطن
لم يقرأ الاحباب في وجه الخرائط
فوجوه من احببت في الارض الغريبة
انكرتني...
كنتُ الحسين، ولم تكن لي كربلاء
أموتُها،
والرأس يؤلمني فمن يُقصيه عن
جسدي، ويحمله
على رأس مدببةٍ من الموج
لأحوم حول سفائن الأحباب أسألها:
هل يعرف الموجُ الطريقَ الى الوطن
هل يقرأ الاحباب في وجه الخرائط
فوجوه من احببت في الارضِ الغريبة
انكرتني
وتسارعَتْ صوْب الديار..
وخلّفتني



سوناتات اربع في حركات اربع

ميهاي زامفير - رومانيا
ترجمة: د. صلاح القصب

الحركة الاولى

الرحيل ياله من عـالم مؤلم.. تكمن حركته في ذلك الامتداد الذي يموت في دواخلنا.. تتحرك الروح الحاضـرة في الاشيـاء ولكننا لانـدركها.. يـاللاسف العظيم.

هكذا نندهش بافتقار الى ذلك الالم الممتـد.. يالـه من رعب.. هكذا كـانت الكلمات تتزاحم في ذاكرته المدورة وهو يهتز فوق كرسيه الذي ورثه من امـه التي مـاتت في لحظـة لايعـرف عنهـا الجميع شيئا.

لقد ابتلعه ذلك الصوت النازف في داخله.. فتح النافذة - استنشق هواء رطبا.. ربما سيعيد ذاكرته الى الخلف بعض الشيء.. او ربما سيهرب من تلك الكمية الشعائرية التي لايعرف سرها.

كلمات مبعثرة كانت تملأ كل مساحة الغرفة صرخ فجأة..الصق طرفه عـلى المرآة التي كانت امامه... تحـول ذلك الجزء من السرير الذي كان يملأ جزءً من المرآة الى فم يصرخ.

هرب مسرعا وهو يتمتم بكلمات من الصعب ان تقـول انهـا كـانت تتنبـأ بكارثة ما.

«انها عظمة الشعر تكمن فيَّ» انها اخر كلمة تذكرها عندما انتحر قرب منزل مغنية الاوبرا التي تقاعدت منذ زمن ليس ببعيد. تحجرت ذاكرته وضاعت عندما عزفت فرقة الجاز المتجولة آخر الحانها.



الحركة الثانية

كان الهاما تلقائيا.. تساقطت كل الاشكال والالوان والذبذبات.. فيض من الالم يهاجمنا.. هكذا كان انتظاره للالم.. كان يفكر في عالم تموت فيه الذكرى.. الالم.. الزمن.. الحب.. توقف في ركن من تلك الساحة.. الى يسار.. لوحة البارك يرتفع عمود الكهرباء ارتفاعا هائلا.. تناول قطعة من الساندويج الا انه ضحك فتطايرت اسنانه من شدة الضحك تذكر.. التلال.. البحيرة.. شوارب جده اراد ان يستمتع.. ان تثيره امرأة ضخمة الارداف.. انتظر طويلا تلك الليلة كلها نشر الصباح رعبه.. الا انه لم ير امرأة تثير فيه وحشة الموت.. اجل انتحاره الى زمن اخر.. قضى ليلته متأملا.

ذلك العالم الذي ينتحر كل مساء دون ان يعرف سر ذلك الانتحار. فقد اللغة تماما.. لم يتذكر شيئا منها.. هرب مسرعا في تلك الطرقات مسرعا تك.. تاك، تك توقف فوجد كلبه يتبعه هرب ثانية.. لم نعرف عنه شيئا.. حتى هذه اللحظة.

الحركة الثالثة

قاعة حجرية تبدو انها مهجورة متآكلة الجدران ذات ابواب خشبية ضخمة. مسامات كبيرة جدا متوزعة في كل اركان القاعة. صور زيتية معلقة لاشخاص استطالت وجوههم واخرى تورمت سيقانهم واجزاء من اذانهم.. صمت ثقيل فات.. الساعة كانت تكلم ذلك الصمت في اوقات متفاوتة.. استلقى على كرسي خشبي ذي ذراع واحدة اهتز قليلا الا انه صمت اخيرا.

الحركة الرابعة

هكذا اقتحمت تلك الجياد النارية ازقة القلعة تأمل طويلا امام ذلك النصب الا انه اصيب برعب احال ذلك التأمل الى حالة هستيرية.. لم يتوقف بل استمر يعدو.. التقى مع بعض الاصدقاء.. الذين نسوه لانهم ماتوا قبله.









عبد الخالق الركابي

اعترف بانني في غاية السعادة لتنازل صديقي بدعوتي لزيارته في بيته، فانا ـ كما يقال بالعربية الفصحى ـ ليس لي (باع طويل) في مجال القصة، فاقصى مابلغته لايتعدى بضع محاولات خجلى اتهيب من تسميتها قصصا، تركتها اسرى رفوف مكتبتي المثقلة بالغبار. بينما هو ـ وبالعربية الفصحى ايضا ـ (اشهر من نار على علم): ما أكاد اتصفح مجلة او جريدة الاوأرى احدى قصصه تحتل صدر صفحتها الثقافية. وما اكاد اضغط زر التلفزيون حتى يملأ الشاشة الفضية بوجهه الصبوح وهو يتحدث عن (تجربته القصصية). وفي ساعة متأخرة من الليل ـ عندما تعجز كل الكتب والكؤوس والسجائر عن اطباق اجفاني ـ اعمد الى (الراديو) علني احظى بموسيقى عذبة تجلب النعاس لعينيّ. لكنني افاجأ بصوته الرقيق ـ رقة صوت مذيع محترف ـ وهو يسرد (بلغرافيا) دقيقة عن اخر انجازاته!

انه شرف كبير جعلني لااستطيع السيطرة على انفاسي المتهدجة من فرط الانفعال لحظة كبست جرس بابه وانا افكر بالصيغة الملائمة لتحيته: فهل اقول له (نهارك سعيد؟) او (مرحبا)؟ او (السلام عليكم)؟ او (هلو)؟

لكنني نسيت كل شيء عندما اطل بوجهه المتورد من فرجة الباب، متجاهلا الرد على همهمتي المبهمة وانا احييه بصيغة ما، ليسحبني من يدي الى الداخل وهو يقول:

ـ جئت في الوقت المناسب، فمع رنين الجرس كتبت اخر كلمة في قصتي الجديدة! فتعقبته عبر ممر تضيئه ثريات كريستال وتحف به المرايا، وانا اشعر بغصة في حلقي: فمتى لحق ليكتب قصة جديدة ولم تمضِ سوى اربع وعشرين ساعة على نشر اخر قصصه؟!

ـ نسيت ان اخبرك.. لقد صدرت مجموعتي الجديدة في بيروت!

استطرد وانا اتقدمه في الدخول الى مكتبته الانيقة التي ذكرتني ببؤس مكتبتي المتواضعة.

فجلست على كرسي يحاذي مكتبا خشبيا عريضا انعكست صورتي على سطحه الصقيل كالمرآة.

والتقطت انفاسي وانا اجول بنظراتي المتهيبة



عبر عشرات الرفوف المثقلة بكتب ومجلدات سميكة مركونة بجانب بعضها البعض، نظيفة لا تجد على اعقابها او اغلفتها ثنية واحدة.

- لا ارجوك!

انتشلني صوته من شرودي. ولدهشتي رأيته يبعد برقة يدي التي امتدت تلقائيا لتعبث باكرة درج مكتبه - وتلك احدى عاداتي الغبية التي قد تكون وليدة فترة مراهقتي المحبطة - وبعدما اقفل بمفتاح فضي صغير ذلك الدرج عاد يبتسم لي عن اسنان بيض ناصعة وهو يقول:

- اعذرني.. فانا لااطيق ان يتطلع غيري الى محتويات هذا الدرج، لانه لو حدث ذلك لاسامح الله فلتقرأ على قصصي السلام!

لقد افلح بادهاشي، حتى انني لم املك سوى التطلع اليه بعينين لا تطرفان، فربت على ركبتي قائلا:

- ذلك احد طقوسي التي آمل ان تتكتم عليها ولا تستغلها بجعلها سبقا صحفيا تتنافس الجرائد على تلقفه منك!

وعندما لم انطق استطرد بلجهة ملغزة:

- مالك؟ الم تسمع بكبار العباقرة الذين لهم قطوس معينة لايحيدون عن اتباعها عندما يشرعون بالكتابة.

ونقر بسبابته على عقب كتاب في الرف المحاذي لراسه وهو يقول:

- خذ بلزاك مثلا.. لم يكن يستطيع ان يخط حرفا واحدا الا وثمة تفاحة تستقر على مكتبه!

(٢)

هل كان بلزاك يعمد الى اتباع ذلك الطقس حقا؟ في هذه الحالة كان يحتم عليه لن يكتب في الصيف فقط؛ فاشجار التفاح لاتثمر عندنا الا في هذا الموسم.

ولكن... مالدراني؟ قد تكون اشجار التفاح في فرنسا دائمة الثمر!!

بقيت هذه الخواطر تتلاحق تحت قحف راسي على امتداد المسافة التي قطعتها في طريق العودة، حيث واجهتني مكتبتي - التي تنافسني (الارضة) على الاستحواذ على كتبها التي اتلفتها كثرة القراءة - استقبلتني بجهامتها الميتافيزيقية التي لم يخفف منها وهج الظهيرة المتدفق من النافذة الوحيدة.

ودون اضاعة لحظة واحدة عمدت الى رف الروايات الفرنسية، فسحبت من بين كتب بلزاك رواية (الاب غوريو) لانهمك بقراءتها بحثا عن تلك التفاحة المنشودة غير ان سحر عالم باريس القرن التاسع عشر وجمال اسلوب هذا العبقري عند تجسيده لفندق السيدة (فوكه) البرجوازي استحوذا على اهتمامي، فنسيت الغرض من اخراج الرواية، اذ بقيت التهم صفحاتها بنظراتي النهمة، مريحا عيني من وقت لاخر بالتطلع عبر النافذة التي كان النهار يعتكر خارجها باضطراد.

(٣)

كانت رواية (الجلد المسحور) اخر ماقرات لـ (بلزاك) يوم توجهت لزيارة صديقي متجاوزا عقدتي الفلاحية بكونه قد استصغر شاني فلم يرد لي زيارتي.

والحقيقة ان الدافع الرئيسي لهذه الزيارة يرجع الى احساسي بانه استغفلني في المرة السابقة معتقدا انني بلغت من السذاجة حدا يسمح له بالسخريه مني بطريقته حول تفاحة بلزاك: فقد انهيت قراءة كل ماتوفر في مكتبتي من روايات تعود لهذا الرجل، مثل (يوجيني غرانده) و (الناعقون) و (امرأة في الثلاثين) و (زنبقة الوادي)، قرأتها كلها دون ان اجد اثرا لتلك التفاحة المزعومة!

ولحظة صر الكرسي الجلدي تحتي ازدردت، لعابي مهيئا نفسي لاشير للامر باكثر الطرق دبلوماسية. لكنه باغتني بقوله:

ـ تصور.. لقد افردت (التايمز) صفحتها الثقافية للاشادة باخر كتبي المترجمة الى الانكليزية!

كذب!.. انا واثق من انه يكذب هذه المرة مثل.. لكنه صرف ذهني عن ايجاد (المشبه به) عندما ابعد يدي التي انسجمت بممارسة تلك العادة القديمة.

ـ عدت لعبثك؟ لاتجعلني اندم لاستقبالي لك في مكتبتي وتشريفك بالسماح لك بالجلوس قرب المكتب الذي دبجت عليه مئات القصص!!

وعقب بلهجة مؤنبة:

ـ الم اخبرك في زيارتك السابقة باستحالة السماح لغيري بالاطلاع على محتويات هذا الدرج؟!

وقبل ان يتسنى لي الوقت اللازم لترطيب شفتي الجافتين بلساني لاجيبه على سؤاله اضاف:

ـ وهو على كل حال امر بسيط لايقارن بما كان يقوم به (ابسن).. تصور.. كل من المحال عليه الشروع بكتابة مسرحياته الا بعدما يمسك بيمناه القلم، وبيسراه..

وهنا قطع كلامه ليفاجئني بسؤال مربك:

ـ ماالذي كان يفعله باليد الثانية؟

وبحركة تلقائية رفعت يدي اليسري لاتطلع اليها مثل (قاريء كف) يجاهد لاستبطلاع الغيب.

لكنني سرعان ما ارخيتها لتستقر على ركبتي، فانا ـ بمنتهى الصراحة ـ لاافكر بيدي اليسرى عند كتابة محاولاتي المتواضعة تلك.

ـ رأيت؟ انت لاتعير مثل هذه الامور اهمية تذكر لانك... وارجو ان تعذرني.. تدخل في خانة البشر العاديين!

وتطلع مليا الى راحة يده المتوردة قبل ان يقول:

ـ كان يمسك بها عقربا!!

(٤)

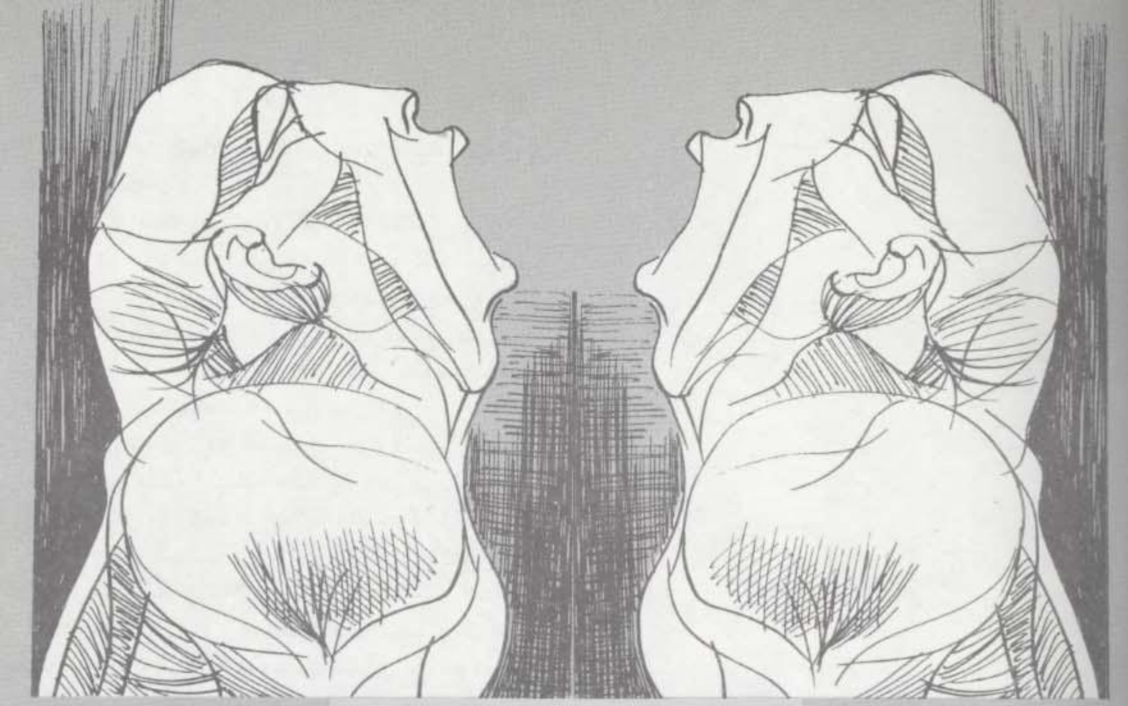
هل يعقل ذلك؟ ففي هذه الحالة كان يستحيل على (ابسن) العظيم النجاح في كتابة مسرحياته: لان العقرب كانت ستلسعه!!

وشعرت بدمي ينبض في صدغي من شدة الغضب لالكون احساسي السابق باستصغار صديقي لشاني قد تحول الى يقين، بل لهذا الاستنتاج المنطقي الذي لم اصل اليه الا بعدما احتوتني جدران مكتبتي!

انه لامر بديهي كان يفترض ان يخامرني في اللحظة نفسها لاصفعه به في حينه. وتنفست بعمق محاولا ان اهديء نفسي. وعددت الى المائة وانا اتنقل بعيني عبر الجدران الاربعة المغطاة بالكتب، حيث واجهتني روايات (دستويفسكي) المركونة بجانب بعضها بحياد كان صفحاتها لاتضج بحيوات متفجرة وشخصيات تضيق بجلودها. وتحولت بنظرتي الى روايات (كافكا) و (فوكنر) اللذين تابعا سيرة سلفهما العظيم في كشف عذابات الانسانية.

ولاحت لي روايات (همنغواي) في اخر الامر، فبارحني الغضب نهائيا، كأن محنة مبدعها التي جعلته يضع حدا لحياته بنفسه قد حصنتني ازاء غضبي الطاريء!

وقلبت بعض الكتب لاطمئن من ان الارضة



تستغفلني في الفترة الاخيرة، قبل ان اهرع الى مسرحيات (ابسن).

واصبحت اعد ايام الاسبوع التي تمر بي باسماء المسرحيات التي اشرع بقراءتها: فالسبت يعني (اعمدة المجتمع). والاحد (بيت الدمية) والاثنين (البطة البرية) والثلاثاء (عندما نعود نحن الموتى) والاربعاء) (حوريات البحر) والخميس..

في يوم الخميس وقعت على امر مشابه لما ذكره صديقي: ففي مقدمة مسرحية (بيرجيت) يورد المترجم فقرة من احدى رسائل (ابسن) يقول فيها انه كان يضع على مكتبه عقربا في قدح فارغ، وعندما كانت تتململ كان يضع لها قطعة فاكهة تنقض العقرب عليها فورا لتفرغ فيها سمها فترتاح بعدها.

ويستنتج (ابسن) من ذلك امرا يعبر عنه بقوله (اليس هذا حالنا ايضا. نحن الشعراء؟) وقد استثمر احد النقاد الخبثاء هذا الامر بان هاجم احدى مسرحيات (ابسن) قائلا: حق له فعلا ان يضع على مكتبه عقربا!)

اين هذا الكلام مما ذكره صاحبي؟ وهل يتساوى امساك العقرب باليد بوضعها داخل كأس؟

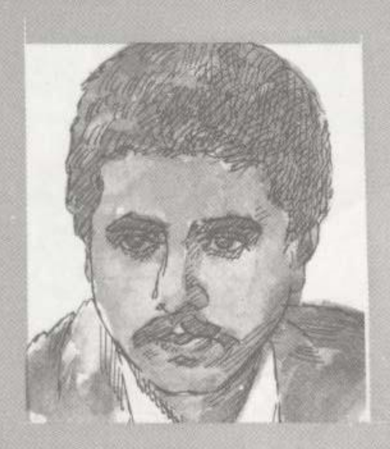
لقد طفح الكيل وان لي ان اضع حدا لسخريات صديقي: فلأغم تفوقه علي في ابداعه ـ كما تؤكد ذلك الاجهزة المرئية والمسموعة والمطبوعة ـ ورغم اقراري بكون مكتبته افضل من مكتبتي حجما واناقة، ورغم كونه (يدبج) قصصه على مكتب يستهلك ثمنه راتبي لثلاثة اشهر متعاقبة، رغم كل ذلك كان عليه ان يحترم تقديسي للكتابة هذا التقديس الذي بلغ حدا بت معه اتهيب من تسمية محاولاتي الكتابية قصصا! وهكذا، حملني غيظي يوم الجمعة حتى الكرسي الجلدي العتيد. ودون ان اسمح له بالتفكير بالعبث بي مجددا سارعت الى ادارة المفتاح الفضي في قفل درج مكتبه، وناولته اياه مهيئا نفسي لافحامه بما قرأته لـ ابسن). لكنه كعادته اذاب غضبي بابتسامه رقيقة شقت سبيلها بين اذنيه واعاد المفتاح لموضعه، قائلا.

ـ احسنت.. فاخيرا كسبت ثقتي المطلقة بحركتك البريئة هذه، واصبحت موقنا من انك تحترم طقوسي. ولمعرفتي بك ريفيا لايعرف الخداع ها افتح الدرج وانا مطمئن من انك تأنف من الاطلاع على محتوياته عند اعدادي فنجاني قهوة!

وكأي (ريفي لايعرف الخداع) لم المس الدرج، فقد تجمدت على الكرسي مشبكا اصابع يدي ببعضها، كابتا رغبتي الغامرة بالعبث باقرب الاشياء لي. حتى اذا عاد صديقي تسبقه يده الممسكة بصينية احتلها فنجانا قهوة انفجر مقهقها وهو يقول.



سأتركك تتذوق هذا الطعم



حسن بن عثمان

الذي لايعرفها يحسب ان الفقيد هو ابنها البكر، ليس لانها من يوم موته وهي تنوح بلوعة فحسب، ولاتنبس بكلمة الا ويداخل صوتها النحيب ومرارة التحسر، بل لان خشبة غسل الاموات النظيفة الملساء، ذات اللون الضارب الى البياض، تتكىء منذ ثلاثة ايام على حافة جدار بيتها.

ومن المراسم العريقة في هذه البلدة. ان المغسل، الذي يعد في ذمة حافظ بيت الوضوء بالجامع الوحيد هناك، والذي يجيء به باعانة ابنه ليطهر عليه الجثة، يبقى مسندا على الحائط الامامي حذو باب بيت المتوفى لمدة ثلاثة ايام والمعزون من اهل البلدة والمعارف، هم في العادة، يسترشدون به علامة لدار اولياء الميت.

خديجة ارملة الهادي الخضار المرأة التي تتارجح في الاربعين سنة ويفيض لحمها عن كل لباس، حتى انها كانت تبدو مقحمة عنوة في كل ماترتديه، انشق في يوم الولولة الاول فستانها البني ذو التصاوير السائبة، من نهاية العظمة الفقرية السفلى حتى ابطها الايسر، شق مائل اندفع منه لحم بض مالبث ان تورد من ضغط الجسم المعبأ. ورغم ان النسوة النائحات اللائي تنز عيونهن بدمع لايشح، اشرن عليها بالكف عن الخبط والتمايل الاهوج حتى لايتتابع تمزق الثوب فتنكشف عورتها. ويحضر انذاك الشياطين وتغيب عن الجنازة الملائكة، وهذا جناية كريهة في حق روح الفتى الميت. فانها لم تكترث ولم تولهن التفاتا، وكانت الحال تتطور معها، اذ ظهرت وكأن في مخها عش دود يتثنى، لان هذا اللطخ القاسي بكفيها على رأسهاوتلويها الثقيل الذي يموّج طيات بدنها في تلاحق سرابي واضح، يشبه فعل ديدان الجن الخبيثة التي تصرع اعتى الاجسام، وقد كانت في حالة غريبة من الصرع، اذ ان جسدها لم يتصلب ويتيبس كأجساد الصراعي، بل ظل مطواعا يترجرج مكتنزا مع كل حركة الأمر الذي نشر عدة انفلاقات في الفستان البني وجعل تصاويره السائبة تشطر وتتفتت اشكالها وجعل ايضا تكومات كتل لحمية تنبثق في النصف الاعلى لجسدها، تكون في تقسيمها التلقائي المتزاحم مجموعة اثداء الواحدة



بحجم الراحتين المتقابلتين.

عند هذا الحد انقطعت النساء النائحات عن النواح والولولة، واتجهن بالحاظهن المتقدة احمرارا والتماع دمع، نحو خديجة المهابرة عنهن في غيبوبة الانفلات العنيف للجسد الذي يصدر عنه صوت يتبين فيه نشيج غليظ اجوف غير آدمي يشبه حين تلوي رقبتها القصيرة الى التحت، خوار ثور رفعت للتو عن اوداجه النازفة السكين، وتبادلن نظرات الاستياء الغاضب التي يقصدن بها حث احداهن على زجر وتوبيخ تصرف خديجة المبالغ في رعونته.

- «الصبر يارحمان، ياخديجة انتبهي، انك قلبت المأتم الى فضيحة، لمي روحك ياهذه، احتشمي.. ليس معقولا ماتفعلينه...»!

- «هذا ليس معقولا، ليس معقولا ياناس انها غير مؤدبة في محفل الميت، يالطيف لكأن المرأة اصيبت في عقلها، يام عباس الا ترين، انها ادمت جلدها، ياساتر استر تداركي الامر يام عباس، انها فاتتك وفاتتنا في ابداء الحرقة على المصاب ياعجبي كأنه من رحمها وليس ابنك.. والله لو زادت على هذا لفعلت جريمة...»

زحفت ام عباس من وسط النساء حتى التصقت بخديجة كأنها تضمها وتحلق النسوة حول المراتين من غير ان يستعملن اقدامهن في تغيير المكان ثم حاولن مجتمعات شدّيدي خديجة وتهدئتها واختلطت الاصوات بالحركات، وعلا الضجيج في الدار.

فجاة تهب خديجة مقتلعة نفسها من بينهن هكذا دون تبصر، وتدور في البهو لولبيا، منكوشة الشعر، متفتقة اللباس، ثم تركض بوزنها الثقيل صوب الباب الخارجي.

- «ياالاهي الرحمة، لقد سكنها ابليس.. الرحمة..» يخيم الذهول للحظة وتشل حركات النسوة، كانهن مصعوقات فاترات الشفاه، الاعين سائحة في محاجرها ببطء، وقع قدمي خديجة القويتين مضغوط في الاسماع... يتلو هذا الهبوط الاني سماعهن جلبة شيء يكركر على ارضية الممر الترابي الذي ينهج



طولا، في ضيق مباعدا بين البيوت المتقابلة. وتدافعن متراصات نحو الباب الخارجي المشرع.. ترتسم البهتة على وجوههن حين وجدن زمرة ملتفة متحاكة تشرئب منها الاعناق مادة الرؤوس كالاوز المفجوع خارج الدار غاصاً بهن آخر الممر وقد ثبتن في مكانهن وهن يتشوفن الى خديجة تجر المغسل الضارب لونه الى البياض منحنية عليه قليلا تمسكه من حافته نصف الدائرة وهو مرتكز على حد ضلعه المستطيل وتمشي به القهقرى. تابعن الجر، وهن جامدات، حتى بلغت به الى بيتها الذي يفصله عن دار ام عباس ثلاثة ابواب، ودفعت به الى الداخل، وحين لحقن بها مهرولات في غير وعي، لقينها طرحت في حينها ارضاً، امام عتبة غرفتها الوحيدة وهي تحتضن المغسل في ضم وعناق.. وكان وجهها تحت حافته الدائرية المنتصفة التي يسبل رأس الميت عندها حين غسله، وكانت فرقعات محمومة لشفتيها على الخشبة في موضع الرأس.

- انها تقبل المغسل.. انها تقبل المغسل..

هكذا صرخت النسوة منزعجات منهولات بصوت واحد متكرر. وبحركات جماعية انكببن عليها يخلصن المغسل من بين يديها اللتين استحالتا الى كماشة حديد، وقد قاومتهن بشراسة وعنف وهي تتمرغ تحت الخشبة، وصوتها الصائح اللاهث يستغيث:

* «اتركنني يابنات الكلب، ان بقية روح عباس تتنفس عندي رائحة الانثى الرائحة التي اشتاقها ولم يعرفها وهو حي، ساعطيها لاثاره على هذا المغسل... قصف شبابه ولم يذق طعم امرأة في حياته... ابتعدن عني.. اتركنني معه..

هكذا سيرتاح في قبره..»

تناهى اللغط الحاد العالي المنبعث من بيوت الحومة، الى اسماع الرجال وهم عائدون متباطئين وقد استطاعوا ان يتبينوا فيه اصوات نسائهم حين يكن في حالة شجار وعراك، خلافا لما يجب ان يكون عليه الصوت في مثل هذا الظرف من النحيب والبكاء وهم يدركون كذلك ان ميتهم غير عادي. وربما يحدث امر ما. لذلك كانت جنازته غاية في الضخامة والكثرة، حيث تجمع فيها كل اهالي البلدة، بما فيهم الاعوان السبعة لمركز الامن المحلي ورئيسهم، وزغردت النساء النائحات عند خروج نعشه. وهتف الرجال باصواتهم المهيبة الجهورية وهم يشيعونه الى مثواه: «رحمان يارحمان هذا عبدك». اذ ان الميت كان اعزباً في عنفوان صحته، عندما غادرهم الى العاصمة باحثا عن شغل وفي صباح اليوم السابع لذهابه، عندما باشر الرجال في المقهى الوحيد للبلدة لعبة الورق والديمينو والمزاح الفاحش، اتت سيارة عسكرية خضراء غامقة، استقلها اربعة من رجال الشرطة بازياء غير معهودة، وخوذات لونها، في الظل، رمادي فاحم، ولم يتجهوا الى مركز الامن كما هي عادة البعثات الرسمية والناس الغرباء، وانما سالوا في المقهى عن ابي عباس.. وحين لقوه اركبوه معهم السيارة في هدوء ولباقة متوترة وذهبوا...

عندما ارجعوه في المساء كانت حالته لاتسر، بل تبعث على الريبة. فالرجل اصفر الملمح كالح، يلتفت الى جنبيه كالمخطوف. وقال لجيرانه القلقين، منذ ذهابه بهمس مرتجف، ان ابنه عباس ثقبت بطنه

برصاص رجال الشرطة ، وقد حملته الحكومة الى المستشفى الكبير بالولاية لتعالجه، وهو لم يتمكن من الحديث معه لانه كان مغميا عليه منذ اصيب، وقد تكلم مع رجال الشرطة ! فاعلموه ان المواطن عباس الذي هو ابنه، شارك في مظاهرة طلابية للمطالبة بتكوين اتحاد طلابي، فقال لهم ان عباس لايكاد يتهجأ حروف اسمه، فاعلموه انه كان يتزعم فصيلا طلابيا ويقذف اعوان النظام العام بالحجارة ويهتف بالشعارات ضد الحكومة. والاعوان دفاعا عن النفس اطلقوا النار. ولم يصب في مقتل، لذلك فليطمئن، فهم يسهرون على سلامة امن الجميع.. وانهى ابو عباس لامه النبا ببكاء جليل صامت.

عند الصباح الباكر والشمس الشمالية التي تبزغ دافئة واليفة، وماتلبث في وقت قصير، ان تقترب من سطوح الديار، وتنتثر نفسها الناري الجامد، كانت مجموعة من النساء في الممر الضيق المفضي الى دار ابي عباس يتعثرن في جلابياتهن البيضاء العتيقة، ورؤوسهن منخفضة في خفر، وهن يختلسن الخطو مسرعات، مقبلات نحو الكميونة الصفراء الرابضة على ناصية الممر، التي تطوع بها احد الاهالي لحمل الزوار المقربين من عائلة ابي عباس لعيادة الابن في المستشفى الكبير بالولاية.

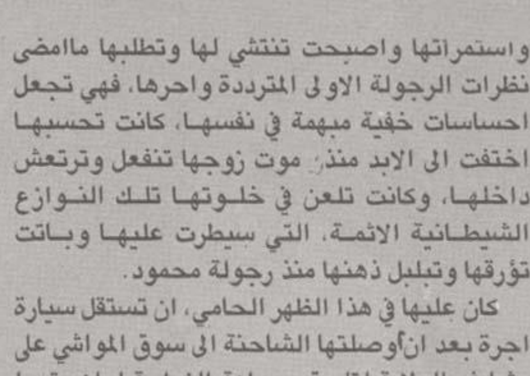
وخديجة حين التحقت بالركب وهي تعرج بقفة الزيارة، لم تجد لها مكاناً فالكميونة غصت بالرجال والنساء، ولان المراة ثخينة ممتلئة فقد امتنع السائق عن حشرها بين الجميع، متعللا بمحدودية حمولة الكميونة وخوفه من الحاكم الفاتح عيونه عليهم هذه الايام، فشتمت خديجة السائق والحاكم ولعنتهما جهرا، وقد كبر هدوء الصباح صوتها فتهادى في البلدة ولم يخدش سمع احد.

لم يثنها عن الذهاب انطلاق الكميونة بدونها، واستطاعت ان تدبر الامر مع سماسرة المواشي الريفين، الذين يسلكون، مرتين في الاسبوع، الشارع المسفلت بالبلدة، في طريقه الى سوق الولاية.

وقد اركبوا خديجة مع البقر في العربة المكشوفة لشاحنتهم المهترئة الوسخة، بعدما حاولوا ممازحتها بسفاهة، وعرفوا ان مزاجها حاد وسيء،



فهي قد كانت مقتضبة الكلام، منزعجة ومهمومة ومستغرقة في حالة شرود عجيبة اذ ان خبر اصابة عباس طير لبها وجعلها مرتبكة وقلبها يوشوش لها بخواطر سوداء خبيثة. فالولد قد كبر امام عينها، وكانت تراقب نمو اعضائه فصلا بفصل، الى ان نبت الشعر الاكحل على صدره العريض، والان ها هي ذي خائفة ان يقضي نحبه دون ان يتمتع بشبابه الرجولي الفتي. لقد كانت في الاشهر الاخيرة تدغدغها الفرحة حين ياتي الى بيتها ويتقرفص في الظل قبالتها. تاركا ظهره يلامس الحائط، ويعد مجيئه اليها في نظر الاخرين عاديا، لان الجميع يعرفون انها ارملة وحيدة وشريفة رغم مايبدو احيانا من نزق في سلوكها، ويعرفون ان عباس بمثابة ابنها ومؤنسها البريء. فقد كان وهو صغير يمضي معظم وقته عندها، وهي ترعى عن كثب سنين عمره بود وعاطفة امومة ساخنة، الى ان تخطى العشرين واصبح يقرفص كالرجال. وتحس هي برجولته في هيكله المكتمل الفاخر، ونظراته المشبوهة الثاقبة التي احست بوهجها الجريء اكثر من مرة وهي تجوس بحذر في مواطن مخجلة من جسدها. وتعودت عليها



واستمراتها واصبحت تنتشي لها وتطلبها ماامضى نظرات الرجولة الاولى المترددة واحرها، فهي تجعل احساسات خفية مبهمة في نفسها، كانت تحسبها اختفت الى الابد منذ موت زوجها تنفعل وترتعش داخلها، وكانت تلعن في خلوتها تلك النوازع الشيطانية الاثمة، التي سيطرت عليها وباتت تؤرقها وتبلبل ذهنها منذ رجولة محمود.

كان عليها في هذا الظهر الحامي، ان تستقل سيارة اجرة بعد ان أوصلتها الشاحنة الى سوق المواشي على مشارف الولاية لتلحق بجماعة الزوار قبل ان يتموا زيارة عباس. لكنها حين بلغت المستشفى اخبرتها الممرضة ان زيارة عباس ممنوعة، لانه في غرفة الانعاش فاقد الوعي، ومن المترقب ان تتحسن حالته غدا، ويوضع مع المرضى العاديين، والذين جاؤوا قبلها منعوا لهذا السبب، زد على هذا ان اثنين من الامن يقومان على مراقبة زواره وتطورات وضعه الصحي.

لم تفهم خديجة هذا الكلام، واصرت على رؤية عباس حتى لو كانت قوات الحاكم كلها باعتراضها. فلا بد ان تراه ولو كلفها ذلك حياتها. تعالى صوت الصراخ والضجة اقترب منها عون امن مدني اللباس ووسيم. وبدأ يتلطف معها ويجاذبها الحديث ويسألها بتهذب ونعومة عن البلدة وعن سعر الدجاج وعن عائلة عباس وعن سيرة عباس وعنها، اسئلة متفرقة مفتعلة ثم مد يده الى قفة الزيارة وسحبها وفي كفه بيضتان مطبوختان قشرهما واكل، ثم كرر العملية الى ان اتى على اهم ما في قفة.. وبعدها ربت على كتفي خديجة وقال لها انه سيتصرف في امر رؤيتها عباس، شرط ان تكون رؤية قصيرة لاتسبب له مشاكل.

حين رأت عباس وهو ملقى على الفراش الابيض ومغطى بالملحفة البيضاء خيوط المصل تتدلى من فوق الى ذراعيه وانفه، ووجهه، وهومسبل جفنيه، كليمونة معصورة ايقنت انه سيموت، فجثت على ركبتيها، وصدرها على السرير وهتفت بفزع: عباس ايها الغالي... مابك ياكبدي؟؟

انفتحت على الصوت الملتاع العينان الذابلتان بلونهما المحي، ومالتا في انهاك ناحيتها.. وتملصت



بعض كلمات مخنوقة من بين شفتيه الجافتين المشققتين:

* مع السلامة

ابن و الدي..

وحدك اتيت ياخديجة.

انني اموت.. لقد ضربوني بالرصاص في الشارع ولم افعل شيئاً..

لست خائفاً من الموت ياخديجة.. لكني حزين في العمق.. يعز علي ان اغادر هذه الحياة دون ان اتذوق طعم المرأة...

قالت خديجة بصوت باك وسريع

- لاتخف يامحمود، ستنجو من الموت... وساتركك تتذوق هذا الطعم..»

حسن بن عثمان — تونس

الهوامش

- الكميونة: سيارة نقل بضائع غالبا ماتستخدم في القرى لنقل الخضر والماشية معه

الزيارة: السلة التي يحملها الزوار للمستشفيات.. وما الى ذلك

- العون: الشرطي.

ع. السلامة: السلام عليكم. باللهجة التونسية.



اشارات قبائل القاعة

حسن مطلك

حين جاء الصيف، اصبحت لديه ربطة عنق جميلة. في المساء، عند هبوط الملائكة، اذ يلقي الشفق باخر وقفة على جدار غرفة الشخص المرتفعة قريبا، او قريبا جدا من سحب السيارات فوق مجاري المدينة.

اية امراة سليمة ستقول «الوقت مساء»، وقت خاص بصالات الاحتفال، اذ يخرج الظلام من الزوايا المنسية من شقوق الحيطان من جيوب الرصيفيين.

كان شاهقا قياسا الى البلاطات المستوية والمنتهية بحدود حفرة فار في اقصى القاعة، في اقصى العالم، في اقصى اي شيء.. قاعة كبيرة بحدود امكانيات البصر. فارغة. فارغة جداصراء من الضوء الشديد، ومسمار في الحائط لتعليق شيء ما.

ثم شخص اخر ـ مثلا ـ يتمشى خلف الجدار. سمع وقع خطاه كانما يضع في رجليه خفين. الوقع يدور حول شجرة او عمود او برميل قمامة. خارج القاعة ـ اذاكان لها خارج حقا.

عندما كانت الجدران تتوازى، لتلتقي هناك، اكتشف منفضة سجائر، وستارة مطوية مدلاة بخيط رفيع، ممرا دائريا مجاورا للشباك حيث مغسل التجشؤ دون صنبور.

كان يقيس في الصباح مدى ملائمة ربطة العنق مع لون السترة، كما يقيس ببصره الذي كسرته الكوابيس ارتفاع السكن عن بقعة السقوط (نفترض انه اسند باصبعه النظارة ذات العدستين الدائريتين). هناك، حيث يئز النحل فوق رؤوس الاعشاب الملتهبة بدوره فوضوية ابتداء من مدخل البناية المظفور بازهارالجهنمية والاسد الاسود وحتى اناء مخاط الزائرين عند الباب الداخلي. كان ينقل بصره بين كرسي البواب وبقعة السقوط المحتمل، وهو متقوس باقصى امكانيات النحافة الى قاع سكنه في السطح.

يعد احيانا عوارض حاجز الحديد، ولكن فرشاة الاسنان معلقة مجرد صورة من صور العالم العرضية مسمار يخترق ثقب مقبضها، انها مشنوقة حتى موعد الاستعمال، ولكنه مصاب بعسر التنفس، اذ قبض عليها وقال «هذه فرشاة اسنان، نعم انها فرشاة اسنان... نعم انها فرشاتي.. ظلت الجملة تباغته لايام متتالية في المكتبة الوطنية او في موقف الباص «نعم انها فرشاتي».

ابتعد وقع الخفين، حدث ان رفست علبة بسببهما، ثم رفست واستقرت خلف القاعة.

لقد انسحب المحتفلون وحملوا معهم الكؤوس والطاولات واحذية النساء، وتركوا خدوشهم على الحائط. تركوه في صحراء الضوء يتنفس هواء الزفير، وحيدا مع الفار والمنفضة والستارة المدلاة.

كان الفار، ينتصب على مؤخرته ضابطا توازنه بطريقة لف الذنب على شكل حلقة، ليتسلى ـ وهو يدير عينيه الذهبيتين ـ بالتواءات بقايا دخان السجائر عند مصادر الضوء بالضبط، في منتصف القاعة ـ اذا كان ثمة منتصف لها ـ

ظل الفار حذرا عندما اراد الشخص اغراءه ببقايا كعك الحفلة في زاوية جيب الصدر، ولان ظله الخطي يتسلق بداية الجدار وينكسر بانكسار الستارة المدلاة، بفعل مصدر الضوء الارضي، فقد استنتج انه يدب بخوف، بحزن، بتواضع، بكبرياء، بدهشة نحو مصدر الرائحة، اذ تحرك عقرب الظل على ميناء الستارة الحمراء مشيرا الى الواحدة ليلا بسبب توقيت القاعة.

نظر الشخص في عينيه، كانت عيناه ذهبيتين، رغم تبدل الوان مصادر الضوء، في الفار حنان، كل فارة ام لفارة اصغر رقيق ومتوحش كبعوض البرك. انه يرجف شاربيه ويقترب، يبسط ذيله ويقترب، حتى اجتاز ظله الخطي مساحة الستارة كلها.

ها هو، ناعم قريب، قريب جدا بحدود امتداد الذراع، لكن الشخص جامد ومنفعل.

سمع صدى صوته بين الجدران «انظر، انظر الى الفار!!» فانسحب الصغير برشاقة تموه حركة الارجل، حركة كرة مدهونة على البلاط.

عاد وقع الخفين خلف القاعة، ودار حول شجرة او عمود او برميل قمامة. دار دورتين، ثلاث دورات.. ثم رفس علبة فارغة تحرك الشخص بحركات دائرية واسعة ونفض ذراعيه ثم شمّ الستارة ومصادر الضوء.

مشى على الضوء حيث صار الفار على مسافة قفزة من الحجر وانتصب على حلقة ذيله، وحرك شاربيه ليشم بقايا الكعك وحلقات دخان السجائر عبر الهواء.

ذهب الشخص الى المغسل، وقوس ظهره باقصى امكانيات النحافة «هوع... هوع».

عندما ابتدأت الحفلة، كان الغروب يسقط على الاشجار، وكانت الشقائق - في الربيع القادم - تتململ للنوم خلف الزجاج.

بدأت احذية النساء بالتحرك تجاه القاعة، ثم تبعتها اربطة اعناق الرجال. حدث ان ساله البواب «هل جربت ان تمشط شعر امرأة» وقال ليغلق الباب غير انه ابصر المرأة الشمالية تقرأ (زوربا) مسافة الطريق من البيت الى القاعة «يسمونني مجرفة الفرن» وتعثرت بالرصيف ابتسمت للشخص.

فتح عينيه في الصباح: فرغ من كل الجهات لاشيء لاشيء مطلقا فرشاة الاسنان وحدها تتعاطف مع محور المسمار.

جلست امامه فاخبرته انها كتبت بسرعة - وهي



تلوي خصرها امام المرآة لاختبار صلاحية عقصة الشعر - «كان يوما من احلى الايام» ثم سألته وهي تقرض اطراف كعكة «ما رأيك بالحب؟».

ابتعدت قرقعة الخفين الى هناك، الى الاسفل - اسفل اي شيء - حيث خط الاشجار الداكنة في ظلمة بلا قمر، اذ تكشف اضواء السيارات في لحظات مبعثرة، ذلك الحب النحس بين جذور الاشجار وكونكريت الرصيف.

داوم المجيء الى الحفلة كل يوم قبل ان يكتمل العدد ويغلق الباب، بعدها تم افراغ القاعة من الظلام «هل ترقص؟» امتد بصره في خط مستقيم منتظرا انفراج ارجل الراقصين لكي يحظى بجحر الفار في اقصى سجادة الحجر. كان ينبثق له ثم يختفي بومضة سريعة شكل نقطة سوداء هناك.. هناك جدا شعر برجفة نغم داخلي، رجفة الوجود الرائع - الفار وفرشاة الاسنان - «انظر، انظر كيف تتدلى بانتكاس حر وتتعاطف مع محور المسمار!!».

انزلق رداؤها بسبب الضحك دون ان تكلف نفسها عناء سحبه فادنت له كتفها. تفاحة. موزة



كبيرة. شيء من هذا القبيل ـ خذ هذه الانثى لك بقدر انكارك لهذه السخافة اجود انواع البسكويت علامة الجمل ـ

رسمت بقامتها قوسا في الهواء، واستأذنت باشارة معروفة من اشارات قبائل القاعة، وهمست لصديقتها «اعتقد بانني احب هذا الرجل» وكسرت بطنها لتحبس الضحك من اي مصدر يجيء هذا الضحك؟ من اية حاوية في الجثة الراقصة؟

كان طريفا بموازاة الحائط، ولكنه يحب الفأر نادته من اعماق الحفل «خذني، لم اعد قادرة على الوقوف» وبكل ما يملك الشخص من هدوء اخذ يبكي..

نقل بصره في الابعاد الستة للفضاء الضوء والظلام. الابصار وعدمه الامام والخلف. الفأر والانسان. المرآة والمشط. يمكنه فقط رؤية الاعلى والاسفل البعيدين لكن جزء من القاع مختفيا او ميتا تحت حذائه كلما امكنه الانتقال مسافة جسد ممدد او طول سيارة، فان المنطقة الميتة من القاع ملتصقة بنعلي حذائه في البدء كان الظلام يعم كل شيء.

الظلام ام الضوء؟ هل كانت القاعة مظلمة ام مضيئة؟ قال لمنفضة السجائر: في البدء كان الظلام، انه مختمر، ازلي، مطاط، مطمئن، ممدود في اقاصي الفصول، في اماكن يعجز عن وصولها الضوء. وقال للفراغ، اذ انه يعلم بوجود الخفين خلف القاعة: لا يمكن تسليط الظلام على الضوء، بل يمكن العكس، ولهذا فان بسكويت الجمل افضل انواع البسكويت علامة هكذا عرفته المرأة الشمالية: «اؤيدك الظلام هو اصل الاشياء، ولكنك يجب ان تؤمن بزوربا».

اخرج الفأر رأسه من الجحر، ظلام الاطمئنان، وافرد شاربيه علنا، ثم تنزه عند خطوط تلاقي البلاطات.

في المساء الماضي، صعدوا اليه في منطقة السكن، على السطح، يدحرجون شبح امرأة على السلم، يتضاحكون عبر الالتواء الحلزوني قبع خلف شق الباب ليوزع عينيه بين فرشاة الاسنان وبينهم، او اليهم رأسا عند حاجز السطح. كانوا يقتربون من المرأة «احبك حتى انقطاع النفس» التقت الرؤوس الثلاثة، وقوفا امام ومضات لافتة اعلان البار.

امتدت ايديهما الى منتصف المرأة، صاروا شبحا واحدا غير ان ارجلهم متصالبة يخترقها الومض الاحمر سيقان غابة في مشهد الغروب انتزعوا من جسدها قطعة صغيرة سوداء ضحكت، واهملت رأسها الى الوراء، لذا فان الفرصة اصبحت متاحة للرجل الامامي لكي يأكل عنقها وهي تضحك نظر الى فرشاة الاسنان الحرة المتعاطفة مع محور المسمار اعاد بصره نحوهم: رجلان فقط فأين المرأة؟ «احبك حتى الموت»... والتصق...

في الصباح نهض مبكرا ليطمئن على فرشاته لكنه توجه الى حاجز السطح رآها ممددة في بقعة السقوط، كان نصفها الاسفل عاريا وبريئا، ورأى النحل يحط على فمها القرمزي.

سار ظل الفأر الخطي على مساحة الجدار، فهو يقترب يقترب يقترب.

كانا يقاسمانه سكن السطح، اذ تتأخر خطواتهما خلف الباب، عندما يبحثان عن قالب الصابون بين اكداس الاشياء لذلك يبعثران ويكشفان.

جاءه (ف) وابتسم له طوال الليل ليؤكد صداقة متينة «اعطني سيجارة فقد نسيت سجائري هناك» «اعطني سيجارة فقد نسيت..»... الخ قال (ف): «لدي شخاطة صدقني عندما اقول لك انني اميز المرأة من مشيتها وطريقة كلامها. عدها بالزواج وافعل بها ما تشاء.. رأسها مصبوغ بالاحمر. شفتاها مصبوغتان. قال شرطي المرور اعطني رخصة السياقة. اسمها جليلة وزنها ثمانون. جاءت شاحنة الينا مباشرة.. الله ما اكثر حوادث المرور!!.. متى ترفع بصرك عن هذا الكتاب؟ اعطني سيجارة اخرى لاتركك تقرأ حتى تصاب بالعمى تخيل اسمها جليلة، وذهب (ف) الى دورة المياه بعد ذلك سمع نزول الماء بقرقرة جاء (ح) وطلب ادوات الحلاقة وطلب سيجارة ايضا.. سمع (ف) يتمخط قرب فرشاة الاسنان الفأر يقترب. بامكان الشخص ان يحكم على قدوم الربيع اذا رأى بقعة حمراء او



صفراء بين الصخور، الأعشاب المضيئة، واشواك العام الماضي تشك حبات الندى من المنتصف ان الطيور مبعثرة في الفضاء دفقات سوداء تخرج من ثقوب التلال فتحجب الشمس عن عين الراعي المطمئن الى مزماره ـ ساعة سايكو تعطيك الدقة في الوقت (صوت من الراديو(ح) رجل اخر يشاطر (ف) الغرفة: يسكنان معا بجوار فرشاة الاسنان ثمة اكوام من الزوائد عند العتبة، حيثمايمد ساقه يجد شفرة حلاقة تهدد ابهامه. هذا الـ (ح) مولع بالاعلانات، وقد ملأ جدران دورة المياه بصور الـ...

هناك سهم امامك، تتبعه، ثم تتبعه كل ما في الامر انه يجعلك تتلفت في تلك العلبة العطنّة، ثم تضعك امام الجدار فتدير صنبور الماء الساقين، وتسمع في الانبوب قرقرة الماء.



فكر الشخص ـ عند اذنه اليسرى سلسلة مدلاة ـ ان السر يكمن في تلك اللحظة الخائنة: مطر يسقط خلف الزجاج، يسيل على الزجاج.. اه يسيل.. سلاسل من الفضة وهناك كلب مبلل تحت شجرة تين طقس كاربوني تبرق السماء فيستقر البرق في عيني الكلب.. لكن الصراصر القهوائية..!

فكر الشخص بالابدية ما من شيء افضل من منظر الشقائق خلف الزجاج، كلب مبلل تحت شجرة تين. برق. برق. ثم هدوء من اعماق الموت.

اقترب الفار بحدود امتداد الذراع كان جميلا يحرض على اللمس اكتشف الشخص كلما حرك اصبعيه امام عينيه الدائريتين، اهمية الصمت حتى ذلك الوقت لغرض تبادل الثقة بينهما لحين سقوط الشفق على مقبض فرشاة الاسنان.

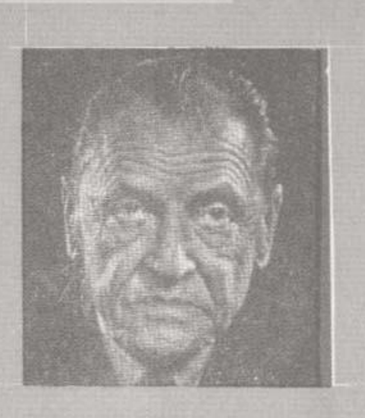
تشمم الفأر سرواله. احس بوجوده الاكيد وبأساليبه التي تلغي كل احساس باهمية مصادر الضوء والجدران.

تسلق الفار مرتفع الركبة ثم استوى على الفخذ تراجع الى منحدر الركبة، وبوثبة الحرمان تموضع في الكف. بعينيه الذهبيتين الوديعتين، ووبره الناعم [illegible] كزغب طيور الماء الزغبة. لم يستطع ابعاد فكرة الخديعة عن رأسه، ولكنه كان يضحك ضحكا سريا مخافة ان يفزع الفأر او مخافة هروب الذكريات لحظة الاكتظاظ... يمكن ان تذهب جميع الصور خارج حدود الرأس باستثناء صورة صبي حليق، والمعلم يقول «ان لم تكتب الواجب بنفسك، سادق هذا المسمار في قرعتك هل ترى المسمار هل تراه؟».

ثم شخص اخر يحبه رائعة هذه المراة يا صديقي، اؤكد ما قاله البواب ان كنت قد جربت ان تمشط شعر امراة؟» وعندما اشتد الالم في امعائه. قالت «ما رأيك بالحب؟» رفع عينيه الى الاعلى وقرا اللافتة: «اسحب السيفون رجاء».



السيد العارف كل شيء



سومرست موم

ترجمة د. ضياء الدين حمودي

كنت على اتم استعداد لان امقت (ماكس كيلادا) حتى قبل ان اتعرف عليه.

حين وضعت الحرب اوزارها اخذت البواخر الكبيرة تفيض بالمسافرين واصبح حجز الاماكن فيها امرا شاقا يجعلك تقنع باي مقعد يوفره لك وكلاء السفر. ولم يكن بمستطاع المرء ان يأمل في الحصول على غرفة خاصة به، ولهذا فقد سررت لحصولي على (قمرة) ذات سريرين فقط. ولكن قلبي غاص الى الاعماق عندما اخبرت باسم شريكي فيها، اذ اوحى لي اسمه الغريب ان (القمرة) التي حجزت لي ستكون مظلمة كئيبة لاتنفذ اليها نسمات الليل المنعشة. ومن سوء الطالع ان يتحتم على الشخص مشاركة غرفة مع شخص غريب لمدة اربعة عشر يوما (كنت مسافرا من سان فرانسيسكو الى يوكوهاما). ومما زاد من شعوري بالخيبة ان اسم شريكي لم يكن من الاسماء المالوفة مثل (سمث) او (براون).

بعد صعودي الى الباخرة وجدت ان حقائب (المستر كيلادا) قد سبقتني الى القمرة. امتعضت من منظرها، ومن كثرة قصاصات الورق والعناوين الملصقة عليها، من حقيبة ملابسه التي كانت اكبر مما ينبغي. كما لاحظت ان رفيق سفري الذي كان قد اخرج ادوات الحلاقة والاستحمام، من المعجبين بمستحضرات (مسيو كوتي) الفاخرة من دهان الى عطر حلاقة الى صوابين الشعر التي وضعها على المغسلة. لقد كانت فرشاة شعر المستر كيلادا ومشطه الذي نقش عليه اسمه بأحرف ذهبية، بحاجة الى شيء من التنظيف والدعك.. لم اكن اشعر بأي ود تجاه (كيلادا) مطلقا.

عندما ذهبت الى صالة الاستراحة في الباخرة طلبت علبة من ورق اللعب وبدأت اقتل الوقت. وما ان شرعت باللعب حتى مثل امامي رجل يسألني فيما اذا كان مصيبا في اعتقاده ان اسمي كذا وكذا.

«انني مستر كيلادا» قالها مبتسما ابتسامة كشفت عن اسنان متراصفة ناصعة البياض ثم جلس.

وعندها اجبت «نعم ـ انا اشاركك القمرة على ماأعتقد».

ـ «ان هذا مادعوه بحسن الطالع ـ ففي اوقات السفر لايعرف المرء من سيتحمل من رفاق الطريق



لقد سررت جدا عندما علمت انك انكليزي مثلي، اذ انني من المؤمنين اننا الانكليز يجب ان نكون على مقربة من بعضنا البعض عندما نكون في الخارج، اذا كنت تفهم مارمي اليه».

اومضت عيناي من الذعر!

بادرته سائلا، وربما كان سؤالي غير لبق: وهل انت انكليزي؟

- «بالتأكيد. فهل كنت تعتقد انني اشبه الامريكان مثلا؟ انني بريطاني قلبا وقالبا. نعم ذاك انا». ولاثبات ذلك اخرج (المستر كيلادا) جواز سفره من جيبه واخذ يلوح به تحت انفي بزهو بالغ.

للملك جورج السادس انماط عجيبة من الرعايا، ومن هؤلاء (المستر كيلادا) الذي كان قصيرا، ذا بنية خشنة، حليقا، داكن البشرة فيما كان انفه المعقوف كبيرا جدا، ذا عينين براقتين، اما شعره الاسود الطويل فكان انيقا ومجعدا، وكان يتحدث بطلاقة، لاتمت الى الانكليزية بصلة، وكانت اشارات يديه كثيرة ومعبرة، وكنت موقنا ان من يتفحص جواز سفره البريطاني سيكتشف ان (المستر كيلادا) كان قد ولد تحت سماء اكثر زرقة من تلك التي تشاهد على العموم في انكلترا.

سألني: وماذا تحب ان تشرب؟

عبرت عن شكوكي بنظرة القيتها عليه. ففي الفترة التي اعقبت الحرب، كانت المشروبات الروحية محرمة وبدت السفينة وكأنها ملتزمة فعلا بهذا المنع. فلم يكن بمستطاع المسافر ان يشرب سوى عصير الليمون او الزنجبيل اللذين لم اكن اتحمل مذاقهما عندما لم اكن شديد الظمأ.

وعلى اية حال فقد اشرق وجه (كيلادا) بابتسامة شرقية قائلا:

«ويسكي مع صودا ام مارتيني جاف؟ - ماعليك الا ان تنطق». ثم اخرج قنينتين من جيبي سرواله الخلفيين ووضعهما على الطاولة امامي. وعندما اخترت المارتيني، طلب من النادل قدحا من الثلج وكأسين.

قلت له: «ان هذا شراب لذيذ حقا».

- «لدي الكثير منه في الواقع، واذا كان ثمة اصدقاء لك على ظهر الباخرة، فما عليك الا ان تخبرهم ان لديك صديقا حميما يمتلك كل مشروبات العالم».

كان (المستر كيلادا) كثير الكلام وقد تحدث عن نيويورك وسان فرانسيسكو وناقش الافلام والمسرحيات والسياسة، وكان ذا شعور عال

بالمواطنة. ان العلم البريطاني يثير الاعجاب في نفسي، اما اذا لوح به رجل افريقي او آسيوي فانني اعتقد ان قطعة القماش الجميلة تلك تفقد شيئا من هيبتها.

ولم يكن كيلادا ملتزما باصول المجاملات ـ انني لااود التظاهر بالكبرياء، الا انني رغم ذلك كنت اشعر انه من اللائق على شخص غريب مثله ان يضيف لفظة (مستر) قبل اسمي. عندما يتحدث الي. والغرض من عدم التزام المستر كيلادا بهذه الشكليات هو بلاشك انه كان يرغب في ان يريحني من هذه القيود الاجتماعية على اية حال، لم اكن اشعر باي ود تجاه (كيلادا).

كنت قد وضعت ورق اللعب جانبا عندما جلس، اما الآن وبعد ان اقتنعت ان حديثنا في لقائنا الاول قد طال بما فيه الكفاية، قررت ان اتجاهله واعاود اللعب مع نفسي.

ما ان بدات اللعب حتى بادر هاتفا «ضع ورقة الثلاثة على الاربعة». ليس ثمة مايثير السخط اثناء لعب الورق اكثر من ان يقال لك اين تضع الورقة التي كشفتها قبل ان تتاح لك الفرصة لوضعها بنفسك. بدات النتيجة تظهر، بدات تتلير، اخذ كيلادا يصرخ. «ضع ورقة العشرة على الولد». وكان السخط قد تملك قلبي عندما انهيت اللعبة، ثم امسك بورق اللعب وسال: هل تحب ان اريك بعض الالاعيب والحيل في ورق اللعب؟

اجبته: كلا. انني امقت ذلك.

ـ ساريك لعبة واحدة فقط.

وبعد ان قام بعرض ثلاث الاعيب قلت له انني ساذهب الى قاعة الطعام لاحجز مقعدي هناك.

ـ «دعك من هذا الامر لقد حجزت مقعداً لك. لانني اعتقد اننا مادمنا نقتسم القمرة، فلنجلس سوية على نفس المائدة».

لم اشعر باي ود تجاه كيلادا. اذ انني لم اكن اشاركه القمرة واتناول ثلاث وجبات معه يوميا على نفس المائدة فحسب بل لم يكن بمستطاعي ان اتخطى على سطح السفينة دون ان يشاركني في ذلك. وكان من المحال على المرء ان يزجره. اذ لم يخطر بباله ابدا انه لم يكن محبوبا. لقد كان على يقين انك تشعر بالسعادة لرؤيته مثل سعادته هو لرؤيتك.

ولم يكن يخالجه اي شعور بانه غير مرغوب فيه حتى ولو اوصدت الباب بوجهه او ركلته بقدميك خارج منزلك.

على انه كان يجيد الاختلاط. وفي غضون ثلاثة ايام تعرف على جميع من كان على ظهر السفينة. واخذ يشرف على كل شيء فيها: يوزع الجوائز، ويدير مبيعات المزاد، يجمع النقود لجوائز الرياضة وينظم مسابقات الغولف وورق اللعب. كما كان يشرف على اقامة الحفلات الموسيقية والتنكرية. لقد كنا نشاهده دائما وفي كل مكان، وكان بالتأكيد الطف رجل مكروه على ظهر السفينة. وقد اطلقنا عليه لقب «الرجل الذي يعرف كل شيء» حتى بحضوره، وكان يعتبر هذه التسمية نوعا من الاطراء.

الا انه كان اثقل مايكون اثناء تناول الوجبات، وكنا جميعا تحت رحمته لمدة تقرب من الساعة في كل وجبة. وكان دوما منشرح الصدر كثير الحديث والنقاش يعرف اكثر من اي شخص اخر، واذا مااختلفت معه في امر ما فانه يشعر ان غروره الجامح قد جرح. ولم يكن لينهي نقاشا ما (مهما كان



الموضوع تافها) حتى يقنعك بطريقة تفكيره. كما لم يخطر له انه من الجائز احيانا ان يكون على خطأ اذ كان يعتبر نفسه مصدر العلم والمعرفة.

وكنا نجلس على مائدة الطبيب، حيث كان كيلادا يدير كل شيء على طريقته الخاصة. فالطبيب كان كسولا، وانا عديم الاكتراث لدرجة الجمود، ماعدا اهتمامي برجل يدعى (رامسي) كان يجلس معنا ايضا، وكان متعصبا مثل كيلادا الا انه كان يشمئز من غرور الاخير. واتسمت نقاشاتهما غير المنتهية بالخشونة.

كان (رامسي) هذا موظفا في السلك القنصلي الامريكي يقيم في مدينة كوبي اليابانية، وكان هذا الدبلوماسي الذي جاء من الوسط الغربي للولايات المتحدة من الضخامة الى الحد الذي كاد جسمه الممتلىء يمزق الملابس التي كان يرتديها، بل ان جلده كاد يتفطر من شدة بدانته، وكان في طريقه لاستئناف وظيفته بعد ان قضى عطلة قصيرة في نيويورك لاصطحاب زوجته التي كانت قد امضت سنة في وطنها. اما (مسز رامسي) فكانت رائعة الجمال



خفيفة الظل ذات طباع حميدة وشغف بالنكتة. ولم اكن لاعيرها اي اهتمام خاص لو لم تتميز بالتواضع، هذه الخصلة الحميدة التي قد تكون شائعة بين النساء الا اننا لانلمسها فيهن هذه الايام. ان تواضعها جعلها تتالق بيننا كزهرة جميلة عطرة.

وفي احدى الاماسي تحول الحديث في اثناء تناول العشاء مصادفة الى موضوع الاحجار الكريمة. فقد تحدثت الصحف كثيرا عن اللالى الاصطناعية التي اخذ اليابانيون الدهاة يصنعونها. وقد علق الطبيب بقوله ان هذا الحدث سيؤدي حتما الى انخفاض اسعار اللالىء الطبيعية، ذلك ان صناعة اللؤلؤ قد تحسنت فعلا وستبلغ الكمال عما قريب.

وهنا انبرى المستر كيلادا كعادته للحديث عن هذا الموضوع الجديد، واخبرنا كل مايمكن ان يعرف عن اللآلىء. ولااعتقد ان المستر رامسي كان يعرف اي شيء عن اللآلىء على الاطلاق. الا انه لم يكن بمستطاعه ان يكبت جماح رغبته في السخرية من هذا الرجل الشرقي. وفي غضون خمس دقائق كنا وسط مشادة عنيفة. ولقد شاهدت انفعال المستر كيلادا الحاد من قبل ولكني لم اره في مثل هذه الحال من الانفعال والتأثر الشديدين. واخيرا ذكر (رامسي) شيئا جرح به مشاعر كيلادا الذي اخذ يضرب المائدة بكفه صائحا.

ـ «انني اعرف تماما ماانطق به. ولاغرض لي من توجهي لليابان سوى الاطلاع على صناعة اللآلىء اليابانية، فهذه مهنتي، ولي هناك في هذه المهنة من لايعرف بأن مااقوله عن اللآلىء هو عين الصواب. انني اعرف اجود اللالى في العالم ومالااعرفه عن اللآلىء لايستحق المعرفة.

لقد كان في هذا الادعاء نبأ جديد لنا. فعلى الرغم من ثرثرة (المستر كيلادا) الا انه لم يخبر اي احد منا عن مهنته. وكل ماكنا نعرفه عنه، هو انه كان متجها الى اليابان في مهمة تجارية.

القى كيلادا نظرة انتصار حول المائدة وقال: لن يتمكن اليابانيون من صنع لؤلؤة واحدة دون ان يكتشفها خبير مثلي بمجرد القاء نظرة خاطفة عليها.

واشار الى سلسلة كانت المسز رامسي ترتديها قائلا: «تأكدي ياسيدتي سوف لن ينقص ثمن

السلسلة التي ترتدينها سنتا واحدا مما هي عليه الآن».

تـوردت وجنتـا (المسـز رامسي) بطـريقتـهـا المتواضعة، وخبأت السلسلة داخل ثوبها. انحنى زوجها المستر رامسي الى الامام ونظر الينـا جميعا وبرقت الابتسامة في عينيه وقال:

ـ «ان سلسلة المسز رامسي جميلة، اليس كذلك».

اجـاب كيلادا: «لاحظت ذلـك في الحال وقلت في نفسي والله ان هذه من اللآلىء النفيسة».

ـ «لم اقم بشرائها شخصيـا ولكنني اود ان اعرف تخمينك)لسعرها ياكيلادا».

ـ «ان سعرها يبلغ حوالي خمسة عشر الف دولار، ولكنها لو ابتيعت من الحي التجاري في نيويـورك فسوف لن استغرب لـو قيل ان ثـلاثين الف دولار دفعت لشرائها».

وهنا ابتسم رامسي ابتسامة مخيفة وقال:

ـ «لابد انك ستعجب لقيـام زوجتي بشرائهـا لقاء ثمانية عشر دولارا فقط من احد المخازن الكبيرة في نيويورك قبل يوم واحد من مغادرتنا المدينة».

احتقن وجه كيلادا.

ـ هراء، ان هذه اللآلىء ليست طبيعية فحسب بل انها من اروع مارايت في هذا الحجم».

ـ «وهل تراهن على ذلك؟، انني اراهنك بمائة دولار على انهاآلآلى اصطناعية!».

ـ موافق.

وهنا قالت المسز رامسي لزوجها بنبرة مستكينة رقيقة: «لايجوز الرهان على ماهو مؤكد» وارتسمت على شفتيها ابتسامة باهتة.

ـ «لم لايجـوز، فمن الحمـاقـة ان لااغتنم فـرصـة الحصول على دراهمبمثل هذه السهولة».

اجابت المسز رامسي. ولكن كيف يمكن التثبت من صحة اقوالي او اقوال المستر كيلادا؟

قال كيلادا: دعيني انظر الى السلسلة، فاذا كانت اصطناعية فسوف اخبركم بـذلك بسـرعة. ولـدي ماتمكن معه خسارة مائة دولار.

قال زوجها: «اخلعيها ياعزيزتي، ودعي السيد يتفحصها لاية مدة يشاء».

ترددت المسز رامسي للحظات، ثم وضعت يدهـا



على المشبك وقالت: «لااستطيع فتحها. ماعلى المستر كيلادا الا ان يصدق قولي انها اصطناعية».

اعتراني شك مفـاجىء بأن هنـاك امرا مؤسفـا وشيك الوقوع. ولكنني لم استطع ان اجد ماأقوله في هذا الموقف.

نهض المستر رامسي وقال: «سأفتحها بنفسي».

سلم السلسـلـة الى المستـر كيـلادا. وهنـا قـام الشـرقي باخـراج عدسـة مكبرة من جيبـه واخـذ يتفحصها مليا، وارتسمت على فمه ابتسامة الفوز، وكان على وشك ان يقول شيئا ما، الا انه فجأة ابصر وجه المسز رامسي الذي كان ممتقعا الى الحد الذي كانت تبدو فيه على وشك الاغماء. لقد كانت تحدق في وجه كيلادا بعينين مرتعبتين تستعطفانـه بيأس. لشد ماعجبت لعدم انتباه زوجها لنظراتها المعبرة!

توقف كيلادا وقد فغر فـاه واحتقن وجهه حتى اصبـح في وضـع يستطيـع المـرء معـه ان يبصر بـوضوح مـدى الجهد الـذي كان يبذله لاخفـاء مشاعره ثم قال: «لقد كنت على خطأ. ان هذه اللآلى اصطناعية ولكنها جيدة، لقد اكتشفت هذه الحقيقة حالما نظرت خلال العدسة، وفي تصوري ان ثمانية



عشر دولارا تقريبا هي كل مايستحقه من ثمن». ثم اخرج ورقة من فئة المائة دولار من محفظته ومن دون ان ينطق باية كلمة سلمها الى المستر رامسي.

قال رامسي عندما تسلم الورقة النقدية: «ربما ستعلمك هذه التجربة ان لاتكون عنيدا مرة اخرى باصديقي الشاب».

لاحظت ان يدي المستر كيلادا كانتا ترتجفان.

وكالعادة ذاع خبر هذه الحادثة في الباخرة، وكان على كيلادا ان يتحمل الكثير من السخرية في تلك الامسية، فافتضاح امره في النهاية كان من المقالب الظريفة، خاصة وانه الملقب بالرجل الذي يعرف كل شيء. وانسحبت المسز رامسي الى غرفتها وهي تشعر بصداع.

وفي الصباح التالي نهضت وبدات احلق فيما كان المستر كيلادا مازال متمددا في فراشه وهو يدخن سيجارة. وفجأة سمعت صوتا خافتا ورايت رسالة تدس الى داخل القمرة من تحت الباب اسرعت الى الخارج بعد ان فتحت الباب الا انى لم اجد اي اثر لاي شخص خارج القمرة.

التقطت الرسالة ووجدت انها كانت معنونة الى (المستر كيلادا).

لقد كان اسمه مكتوبا بحروف كبيرة. وعندما سلمته الرسالة سأل: «من اين جاءت؟» ثم فتحها وانبعثت منه صيحة دهشة مكبوتة: «آه».

ولم يخرج من داخل المظروف رسالة بل ورقة نقدية من فئة المائة دولار. نظر الي واصطبغ وجهه بلون احمر مرة اخرى واخذ يمزق المظروف الى قصاصات صغيرة اعطاها لي.

هل بامكانك ان ترمي هذه من الشباك رجاء؟

وبعد ان فعلت ماطلب مني، نظرت اليه مبتسما فقال:

- «ليس هناك من يرغب في ان يكون موضع سخرية للاخرين».

- «وهل كانت اللالى طبيعية اذن؟» اجاب:

- «لو كنت متزوجا من فتاة شابة جميلة، فلن ادعها تقضي سنة كاملة لمفردها في نيويورك وانا بعيد عنها في كوبا».

وفي تلك اللحظة شعرت بأن قلبي لايكن لهذا الرجل اي ضغينة او حقد. اخرج المستر كيلادا محفظة نقوده، وشرع يضع ورقة المائة دولار فيها بحرص.



هاريسن .. برجرن

كرت فونكت الصغير

ترجمة: عبد الواحد محمد

كان عام ٢٠٨١ هو العام الذي تساوى فيه الناس اخيرا. لم يكونوا متساوين امام الله والقانون وحسب، بل كانوا متساوين فيما بينهم في كل شيء. فلم يكن شخص أذكى من شخص، ولا شخص احسن في المظهر من شخص، ولم يكن شخص اقوى او اسرع من شخص، وقد نجمت هذه المساواة الكاملة عن تعديلات الدستور المرقمة ٢١١ و٢١٢ و٢١٣، وكذلك عن اليقظة المستديمة لوكلاء (جمعية الولايات المتحدة للتكافؤ العامة).

مع ذلك لم تكن بعض الامور المتعلقة بالحياة الهادئة متوفرة تماما. مثال ذلك، كان شهر نيسان يدفع الناس الى الجنون نظرا لانه لم يكن وقتا ربيعيا. ففي ذلك الشهر الدبق قام وكلاء (ت ـ ع، اي التكافؤ العامة) باقصاء هاريسن، ابن جورج وهيزل برجرن، وكان عمره اربعة عشر عاما.

صحيح، كان الحدث محزنا، لكن الابوين جورج وهيزل لم يأخذا الامر على محمل الجد. كانت هيزل تتمتع بذكاء متوسط، ومعنى هذا انها لم تفكر بالاشياء الا تفكيرا عابرا، اما جورج الذي كان يتمتع بذكاء فوق الاعتيادي، فقد كان يمتلك جهاز استقبال للتكافؤ العقلي على اذنيه. وتنفيذا للقانون كان ملزما بان يحمل هذا الجهاز في جميع الاوقات. لقد صمم جهاز الاستقبال هذا بشكل ينسجم فيه مع جهاز ارسال حكومي. في كل عشرين ثانية تقريبا كان يبعث جهاز الارسال تشويشا حادا يمنع الناس على شاكلة جورج من الانتفاع بعقولهم انتفاعا غير متكافئ.

كان جورج وهيزل يشاهدان التلفزيون. وفوق خدي هيزل ترقرت دمعات، الا انها نسيت في تلك اللحظة الباعث لتلك الدمعات.

وعلى شاشة التلفزيون ظهرت راقصات باليه. وفي راس جورج از جرس ففرّت افكاره رعبا، كفرار اللصوص عندما يدق جرس الانذار. قالت هيزل:

ـ كانت رقصة جميلة حقا، اقصد تلك الرقصة التي



رقصتها الان.
قال جورج ـ هه؟
قالت هيزل ـ تلك الرقصة، كانت جميلة.
قال جورج: نعم.

حاول ان يفكر قليلا براقصات الباليه. لم يكنّ جيدات حقا. ولسن احسن من اي شخص اخر، على كل حال كن محملات باحزمة فيها اثقال واكياس فيها طلقات صيد الطيور، وكانت وجوههن مغطاة بالاقنعة لكي لايشعر الرائي بشعور خدر القطة اذا ما رأى حركة راقصة طليقة ورشيقة، او رأى وجها جميلا. كان جورج يتأمل فكرة غامضة مفادها انه لاينبغي للراقصات ان يخضعن للتكافؤ ـ لكنه ما كاد ان يسترسل في تامله هذا، حتى بدد تشويش اخر صادر من جهاز الاستقبال على اذنه، ذلك التأمل، فجفل جورج، وكذلك فعلت اثنتان من بين ثمان راقصات. رأته هيزل عندما جفل. وبما انها لاتمتلك جهاز تكافؤ عقلي مثله، فقد وجدت نفسها تسأله عن ماهية الصوت الاخير. قال جورج.

ـ انه يشبه طرق انسان لقنينة حليب بمطرقة مكورة تستخدم لتسطيح العجين. قالت هيزل بشيء من الحسد: اظن انه شيء مثير للاهتمام حقا ان تسمع كل هذه الاصوات المتنوعة. اقصد الاصوات التي يعدونها.

قال جورج: ام!

قالت هيزل: ليتني كنت عضوا في (ت ـ ع). اتدري ماذا كنت سافعل؟

في الحقيقة كانت هيزل تشبه كثيرا (ديانا مون كلامبرز) التي هي عضو في (ت ـ ع). قالت: لو كنت (ديانا مون كلامبرز)، لضربت اجراس كنائس الاحد. اجراس كنائس فقط. من قبيل الذكرى.

قال جورج: لو كانت اجراس كنائس فقط، لاستطعت التفكير.

قالت هيزل: حسن! ربما نرفع درجة اصواتها. اظنني سوف اكون عضوا جيدا في (ت ـ ع).

قال جورج: جيدة كاي شخص اخر.
قالت هيزل: من يعرف خيرا مني ماهو الاعتيادي؟
قال جورج: صحيح.

وعلى نحو غير واضح بدأ يفكر بابنه الشاذ المحبوس الان، ابنه هاريسن. غير ان صوت التحية المدفعية ذات الاحدى والعشرين اطلاقة دوّى في رأسه، فقطع عليه تفكيره. قالت هيزل: يامحبوبي! كان الصوت مدويا، اليس كذلك؟

كان الصوت مدويا للحد الذي ابيض فيه وجه جورج وارتعش، وجمد الدمع على اجفانه الحمر. وتهاوت راقصتان من راقصات الباليه على ارض الاستوديو وهما ممسكتان باصداغهن. قالت هيزل:

- بدا عليك الارهاق فجأة. محبوبي! لماذا لاتتمدد على الاريكة لكي تستطيع اسناد كيس التكافؤ الى الوسائد؟

كانت بذلك تشير الى طلقات صيد الطيور التي تزن سبعة واربعين باونا الموضوعة في كيس قنب مشدود بقفل حول عنقه. قالت:

- اذهب واسند الكيس لفترة قصيرة. فانا لست مبالية اذا لم تكن مكافئا لي لفترة. وزن جورج الكيس بيديه وقال:

- لا اعبأ به. لم اعد الاحظه. صار جزءا مني.

قالت هيزل: واخيرا اصابك التعب الشديد لا بل الارهاق. ليت ان هناك.
وسيلة نستطيع بها ان نثقب ثقبا صغيرا في قعر الكيس وان نستخرج من خلال الثقب عددا قليلا من الكرات الرصاصية، عددا قليلا فقط.

قال جورج: ستكون العقوبة عامين سجنا والفي دولار عن كل كرة استخرجها. لااسمي تلك صفقة رابحة.

قالت هيزل: لو استطعت ان تستخرج عددا قليلا منها لدى عودتك من العمل الى البيت، اقصد... انك لن تنافس احدا هنا في هذا المكان، اذ تقضي الوقت جالسا.

قال جورج: لو حاولت ان افعل ذلك الفعل المنكر من دون التعرض الى عقوبة، عند ذاك سيفعل الناس الاخرون فعلتي نفسها، وهكذا نكون قد عدنا القهقرى الى القرون السود مرة ثانية، اي الى حالة التنافس بين الافراد. انك لا تحبذين هذا، اليس كذلك؟

قالت هيزل: بل اني امقته.

قال جورج: لقد توصلنا. ماذا تظنين سيحصل للمجتمع، لو شرع الناس بالتلاعب بالقوانين؟

واذا لم يكن بمقدور هيزل ان تجيب عن هذا السؤال، فليس بوسع جورج ان يجيب لان صفارة صفرت في رأسه. قالت هيزل:

- اظنه سيتناثر حطاما.

قال جورج ساهيا: ماالذي سيتناثر؟
قالت هيزل بعدم ثقة: المجتمع. اليس هذا ما قلته انت؟
قال جورج: من يدري؟

وفجأة انقطع البرنامج التلفزيوني بنشرة انباء. في بداية الامر، لم يكن واضحا حول اي شيء كانت النشرة لان المذيع كغيره من المذيعين به عي حاد.



وعلى مدى نصف دقيقة وفي حالة انفعال شديد حاول ان يقول: سيداتي... سادتي... في النهاية قطع الرجاء، فسلم النشرة الى راقصة باليه لتتلوها. قالت هيزل عن المذيع: هذا حسن، لقد حاول. هذا هو المهم. لقد حاول ان يبذل قصارى ما لديه بما وهبه الله. الواجب منحه علاوة على محاولته الجادة.
قالت الراقصة وهي تتلو النشرة: سيداتي... سادتي:

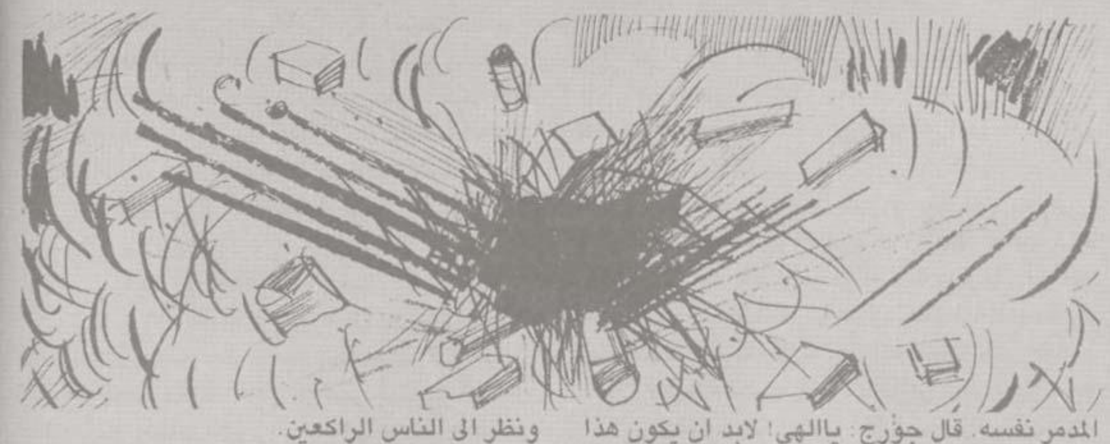
لابد انها كانت فائقة الحسن، لان القناع الذي كانت ترتديه كان بشعا. وكان يسيرا ان يلاحظ بانها كانت اقوى وارشق من جميع الراقصات لان اكياس تكافؤها كانت بحجم الاكياس التي يرتديها الرجال الذين يزنون مئتي باون. وكان لزاما عليها ان تعتذر من فورها لان صوتها لم يكن ملائما لامرأة. فقد كان صوتها واضحا ودافئا ولحنا سرمديا. قالت: معذرة. ثم واصلت مرة ثانية بصوت غير متميز اطلاقا.



وبصوت عال كصوت الطائر الاسود اللماع الريش قالت:
هاريسن برجرن. اربعة عشر عاما. هرب من السجن الان. كان مقبوضا عليه بالاشتباه بتدبير مؤامرة لقلب الحكومة. انه عبقري ورياضي وتحت اشراف التكافؤ. انه خطر جدا.

وعلى الشاشة عرضت صورة هاريسن برجرن، وهي من صور الشرطة. عرضت في لقطة امامية.. ثم لقطات جانبية، ثم في لقطة امامية مرة ثانية. لقد اظهرت الصورة طول هاريسن الكامل، اذ وضعت امام لوحة مدرجة بالاقدام والبوصات. كان طوله سبعة اقدام بالضبط. الا ان مظهر هاريسن اشبه مايكون بعشية عيد جميع القديسين الذين تتكوم فيه في البيوت ادوات معدنية متنوعة. لم يولد انسان اثقل منه تكافؤا. لقد تجاوز في نموه العوائق باسرع مما استطاع رجال (ت ـ ع) ان يحسبوا له حسابا. فبدلا من جهاز استقبال صغير للتكافؤ العقلي على الاذن، كان يحمل زوجين ضخمين من السماعات كما كان يرتدي نظارتين سميكتين بعدسات متموجة. لم يكن الغرض من النظارات جعله نصف اعمى وحسب بل تسبب صداع فظيع له. وكانت البرادة المعدنية عالقة به. وفي العادة كان يتوافر انسجام واحكام عسكري في اجهزة التكافؤ التي يزود بها الاشخاص الاقوياء، اما هاريسن فقد كان اشبه مايكون بركام حديد يمشي على قدمين. كان هاريسن يحمل ثلاثمئة باون. ولاجل ان يتحقق الانسجام في مظهره الجيد، اوعز له رجال (ت ـ ع) ان يضع كرة مطاطية حمراء فوق الانف دائما، وان يحتفظ بحاجبين حليقين، وان يغطي اسنانه البيض المستوية باغلفة سود ناتئة كيفما اتفق.
قالت راقصة الباليه: اذا ما رايتم هذا الولد، فلا تحاولوا ـ واكرر ـ لاتحاولوا التحدث معه. وسمع صرير باب مخلوع من مفاصله. ومن التلفزيون صدرت صرخات رعب وصيحات عاوية. وعلى الشاشة قفزت صورة هاريسن برجرن مرة بعد اخرى وكأنها ترقص على لحن زلزال.

لقد عرف جورج برجرن الزلزال تماما. وهو مصيب في معرفته. ولطالما رقص بيته على هذا اللحن



المدمر نفسه. قال جورج: ياالهي! لابد ان يكون هذا هاريسن وبلحظة صار هذا الانطباع في ذهنه حطاما جراء صوت ارتطام حافلة في راسه وحين استطاع جورج ان يفتح عينيه وجد ان صورة هاريسن قد اختفت. وملأ وجه الشاشة هاريسن الحقيقي وهو يتنفس. وفي وسط الاستوديو وقف هاريسن ضخما مدويا ومضحكا. وكان مايزال باب الاستوديو المخلوع في يده. وركع الفنيون والموسيقيون والمذيعون وراقصات الباليه على ركبهم امامه متوقعين الموت. صرخ هاريسن:

- انا الامبراطور. هل تسمعونني؟ انا الامبراطور. يجب ان تفعلوا ما اطلبه منكم حالا. ثم ركل الارض بقدمه فاهتز الاستوديو. وزعق.

- بالرغم من انني اقف امامكم معوقا واعرج ومقززا، لكنني اعظم من اي حاكم عاش على الارض. الان راقبوا كيف اصير مثلما ارغب.

بعد ذلك مزق هاريسن احزمة اجهزة التكافؤ كمن يمزق ورقا شفافا. كما مزق احزمة كان مضمونا ان تتحمل خمسة الاف باون. فتساقطت اجهزة التكافؤ الحديدية الصنع على الارض بددا. وغرز هاريسن ابهاميه تحت قضيب القفل الذي يضبط عدة الرأس، فتهشم القضيب كتهشم رقائق الحنطة. وحطم هاريسن سماعتيه ونظارتيه على الجدار. وقذف انفه المطاطي الكروي بعيدا، اصبح رجلا يرهبه حتى (ثور) اله الرعد. قال:

- الان سوف اختار امبراطورتي.

ونظر الى الناس الراكعين.

- سوف نسمح للمراة الاولى التي تجرؤ على النهوض على قدميها ان تختار زوجها وعرشها. ومضت دقيقة، نهضت بعدها، راقصة باليه وهي تتمايل كصفصافة. فنزع هاريسن جهاز التكافؤ العقلي عن اذنيها كما ازاح عنها اجهزة التكافؤ البدنية برقة بديعة. واخيرا، ازاح عنها قناعها. كانت في غاية الجمال.

تناول يدها وقال: الان... هل نُري الناس ما الرقص؟ وامر موسيقى.

فعاد الموسيقيون الى كراسيهم متدافعين. وازاح هاريسن عنهم اجهزة التكافؤ ايضا. قال:

- اعزفوا باحسن ما تطيقون. سأجعل منكم بارونات وادواقا وامراء.

وبدأت الموسيقى. لاول وهلة، كانت موسيقى اعتيادية ورخيصة وبليدة وزائفة غير ان هاريسن جذب موسيقيين من كرسييهما وهزهما كهز السوط وعزف اللحن الذي اراد بفمه. ثم قذف بهما الى كرسييهما كرة اخرى.

وبدأت الموسيقى مرة ثانية. تحسن العزف كثيرا. فاصغى هاريسن وامبراطورته الى الموسيقى لفترة، وكأن العزف قد تزامن مع وجيب قلبيهما. ونقلا ثقل بدنيهما الى اصابع اقدامهما. ووضع هاريسن يديه الضخمتين حول خصر الفتاة النحيل، تاركا لها المجال بان تتحسس حالة عدم الوزن التي هي من نصيبها.

بعد ذلك، وفي حالة من تفجر الفرح والرشاقة،

قفزا الى الهواء. وفي تلك اللحظات لم تتعطل قوانين الارض وحسب، بل تعطلت قوانين الجاذبية والحركة ايضا. فدوما ولفا ودارا وقفزا وترنحا ورقصا وفرا كغزالين فوق القمر. كان ارتفاع سقف الاستوديو ثلاثين قدما، وكانت كل قفزة للراقصين تقربهم منه. وكانت نيتهما الواضحة هي تقبيل السقف. لقد قبله.

ثم طبعا الغلاقات بين الجاذبية والحب والارادة الخالصة وظلا معلقين في الهواء على مبعدة عقدات عن السقف، مقبلين بعضهمابعضا قبلات طويلة طويلة.

حينذاك جاءت (ديانا مون كلامبرز) عضو (ت - ع) الى الاستوديو ومعها بندقية ذات انبوبتين وعشرة مقاييس. فاطلقت النار مرتين. وقبل سقوطهما على الارض كان الامبراطور والامبراطورة قد فارقا الحياة. وعبات ديانا مون كلامبرز البندقية مرة ثانية، وصوبتها نحو الموسيقيين معلنة ان امامهم عشر ثوان فقط لاستعادة اجهزة التكافؤ.

بعد ذلك صارت شاشة تلفزيون عائلة برجرن معتمة. فالتفتت هيزل نحو جورج لتعلق على العتمة لكن جورج كان قد غادر الى المطبخ لاحضار علبة جعة الا انه مالبث ان عاد بالجعة. بينما هو جالس خصته اشارة في الجهاز فوقف. ثم عاد وجلس. قال لهيزل. هل كنت تبكين؟

قالت: نعم.

قال: لماذا؟

قالت: نسيت، شيئا حزيناً حقا في التلفزيون.

قال: ماذا حصل؟

قالت هيزل: لقد اختلط كل شيء في دماغي.

قال جورج: انسي الاشياء المحزنة.

قالت هيزل: هذا ما افعله دائما.

قال جورج: هذا هو المطلوب من حبيبتي.

وهنا أجفل، اذ دوى صوت بندقية في راسه.

قالت هيزل: اه... بمقدوري ان اقول انه صوت دوي.

قال جورج: بوسعك ان تعيدي قولك.

فقالت هيزل: آه... بمقدوري ان اقول انه صوت دوي.



سعد اردش



العائد الى المسرح بشوق:

* الحنجرة التي خنقوها.. عادت تغرد

* حين عارضت... قالوا لي: الجزائر تطلبك

* لاتوجد ازمة نص.. بل ازمة حرية!

* حين نجح مسرح المقهى.. منعوه

كانت دراسته التأسيسية في مصر، في المعهد العالي للفنون المسرحية سنة ١٩٥٢ وتخرج في كلية حقوق عين شمس عام ١٩٥٥ وبدأ رحلة الاحتراف نصف الهاوي واحداً من مؤسسي (المسرح الحر) سنة ١٩٥٢. وكانت هذه الفرقة هي التي حملت عبء نقل المسرح من الاطار الاستهلاكي الامتاعي البرجوازي الى الاطار الجاد الجماهيري الايجابي التوجيهي

حصل على بعثة للتخصص في الاخراج في روما مابين عامي ١٩٥٧-١٩٦١ وحصل على دبلوم الاكاديمية الوطنية في الفنون المسرحية.

بدأ مرحلة الاحتراف الحقيقي بعد عودته الى مصر وقام بتأسيس (مسرح الجيب) او المسرح التجريبي لحساب وزارة الثقافة في مصر.

سعد اردش هو اليوم علامة من علامات المسرح شخصيته لاتخلو من «دراما» والحوار معه يحوي جديدا باستمرار. استوقفته (اسفار) في باريس.

المسرح العراقي، والمسرح التونسي، والمسرح المغربي دخلوا في هذا التناقض ايضا، واضطروا الى ان ينعزلوا او يعزلوا انفسهم او يهجروا ارض مسرحهم العزيزة الى مكان ما سعيا الى المحافظة على (امخاخهم) وعلى العودة الى مواصلة الطريق.و

بهذا الشكل ترتب على تناقضي مع السلطة بوجه عام وبوجه خاص في زمن السادات اني هجرت او هُجِّرت الى الجزائر لمدة اربع سنوات.

○ في اي عام كان ذلك؟

من ٧١ الى ٧٥ ثم عدت الى مصر لاشارك مرة اخرى في الحركة المسرحية المصرية، ثم هاجرت او هجرت ثانية الى الكويت عام ١٩٧٧، وها انذا اعود لابدأ مرحلة جديدة

○ الملاحظ ان المسرح في عهد السادات اصيب بهبوط سريع.

- بهبوط المسرح المصري هبط المسرح العربي.

- والغريب ان المسرح الكوميدي او اسميته «المسرح الاستهلاكي» احتل بسرعة مكانة المسرح الجاد.

- انها العودة الى مسرح المعدة.. عودة جديدة.

○ في هذا المسرح نجد شيئا من النقد السياسي ولكن بطريقة تهريجية.. وبعقلية (الجمهور عاوز كده) وتلميحات جنسية ونكات فجة، هل هذه مرحلة؟ وما هي نتائجها على المسرح المصري وعلى المسرح العربي بعامة؟

- ياسيدي ان تأسيس المسرح التجريبي كان رحلتنا الكبرى ولم اكن وحدي في هذه الرحلة، وانما كنا جيلا اصبح الان يطلق عليه جيل الستينات، وعندما يذكر هذا الجيل ستجد قائمة طويلة من رجال المسرح في مصر يعملون في المغرب العربي وفي العراق. وفي الكويت، هذه الرحلة الكبرى التي بدأت في اوائل الستينات اعطت لمصر، والعالم العربي مسرحا سياسيا اشتراكيا قائما بالدرجة الاولى على العدالة الاجتماعية، ووسيلة تحقيق هذه العدالة الاجتماعية انقلاب فكري وضعت بذرته ثورة ١٩٥٢ وميثاق عبد الناصر.

لقد استطاع هذا الجيل في الستينات وانا احد اعضائه ان يبني مسرحا سياسيا نستطيع الان ان

الفريد فرج، يوسف ادريس، سعد الدين وهبة.. جيل الستينات المؤسس

○ بعد ٣٥ سنة مسرح.. كيف يرى سعد اردش نفسه؟

- ارى نفسي باختصار رجل مسرح عانى كل مشكلات المسرح العربي، الفكرية والاقتصادية والادارية التأسيسية مع هذا الجيش من رجال المسرح العربي في الاقطار العربية كلها.

وبصرف النظر عن اين تعلمت واين درست واين تخصصت أحسبُ ان اهم ما اثر في تكويني انني نشأت في اطار مسرح استهلاكي ملكي في بدايات حياتي ثم وجدت نفسي احمل مسؤولية نقل هذا المسرح من الاطار الاستهلاكي البرجوازي الملكي الى اطار ثوري جماهيري ينادي بالعدل الاجتماعي من خلال الثورة الاشتراكية في ١٩٥٢، ومن خلال مبادي الميثاق التي وضعها جمال عبد الناصر، ومن خلال كفاحنا نحن الجيل المهم في تاريخ مصر وهو جيل ١٩٤٦. بعد هذا لاحاجة بي للتعليق على التصادمات والتناقضات التي ترتبت على هذا الطريق، فقد تناقضت وغيري كثيرا، هذا لايحدث فقط في المسرح المصري وحده ولكن كثيرا من رجال

نقرأه في الكتب او نشاهده في اشرطة الفديو، او نسمعه في الاذاعة.

من كتاب جيلنا، نبدأ بنعمان عاشور، وتاتي وراءه اسماء سعد الدين وهبة، ولطفي الخولي، الفريد فرج، ونجيب سرور، ويوسف ادريس، وميخائيل رومان، سلسلة طويلة من الاسماء التي بنت مسرحا سياسيا فكريا جادا قائما بذاته.

وعندما جاء السادات الى الحكم، كان يحمل في جيبه كما يبدو مخططا بكل المتغيرات السياسية والاقتصادية والعسكرية ايضا التي ادخلها على ارض مصر، ولقد تنبه منذ اللحظة الاولى الى ان هذا المسرح السياسي الفكري الذي ولدته الستينات لن يعاونه على تنفيذ متغيراته، بيسر وسهولة، وانما سيقف منه موقف المعارضة، وحصل ذلك حقا وبدأ المسرح يقف منه موقف المعارضة.

○ كيف كان ذلك؟

- في لحظة الاصطدام الاولى كنت مديرا للمسرح القومي في مصر وكانت على الخشبة مسرحية (عفاريت مصر الجديدة) لعلي سالم اخراج جلال الشرقاوي وكنت اعد بعدها مسرحية (باب الفتوح) لمحمود دياب، وهو احد اعضاء جيل الستينات فاتني ان اذكر اسمه، وعلي سالم ايضا، وكان كرم مطاوع يعد (الحسين ثائرا) لعبد الرحمن الشرقاوي، فحدث حوار بيني وبين الدكتور عبد القادر حاتم وكان يومها نائبا لرئيس الوزراء ووزيرا للثقافة والاعلام، وبدأ الحوار بأسم «السادات» وخلاصة الحوار ان المرحلة التي بدأها «السادات» لاتحتمل المسرح السياسي، انما يراد لها ان تعود الى المسرح البرجوازي الاستهلاكي (مسرح اولاد الفقراء)! فعندما اصطدمنا في الرأي قال لي بالحرف الواحد: (الجزائر تطليك). كانت هذه البداية، وكنت واثقا ان القصية لن تقتصر على سفري ولكن سيهدم مسرح الستينات بمعول، وقد كان.

○ ولماذا تخليتم انتم جيل الستينات عن المسرح الجاد وتركتموه للهدم؟!

- لا، نحن لم نتخل، وانما اضطررنا الى التخلي بحكم السلطة.

○ ومن هنا يأتي الاتهام، انكم ارتضيتم اساليب السلطة وتخليتم عن المسرح، وسافرتم الى الدول العربية طلبا للسلامة؟



علي سالم

الجيل الستيني نفسه

- دعني اقل لك بصراحة، لااعتقد ان هناك فنانا عربيا او مثقفا عربيا يفضل ان يعمل خارج ارضه، مهما كانت الظروف صعبة وعسيرة، ولكن القضية من وجهة نظري (واعتقد انها ايضا وجهة نظر الاخوة رجال المسرح المهاجرين في الداخل او في الخارج) هي حجم القدرة على التعبير. انت لاتستطيع ان تصر على البقاء في بلدك وانت محروم من التعبير او مطالب في الاقل بأن تعبر بدماغ ولسان الاخرين! هذا مستحيل لذلك كانت الهجرة الحل الاسلم، والابسط، والامثل، والحل الوحيد الذي يحافظ بقدر الامكان على البقية الباقية من رجال المسرح ومن فكر رجل المسرح.

ولنعد الى الموضوع، ان الشيء المنطقي والعلمي، ان المسرح جهاز يدخل في البنية الموضوعية للمجتمع، ولايستطيع ان يبقى غير متأثر بما يجري لهذه البنية الاجتماعية. عندما يتحول المجتمع من مجتمع اشتراكي (اية كانت الصعوبات التي تجتازها الاشتراكية واية كانت الاخطاء التي يرتكبها منفذو هذه الاشتراكية) الى مجتمع رأسمالي حر، وعندما يراد للاقتصاد في هذا المجتمع ان ينتقل من اقتصاد موجه بأسم العدالة الاجتماعية واعادة توزيع الثروة الى اقتصاد مفتوح دون ان يكون لهذا الانفتاح الاقتصادي اية مقومات تبقي على البنية الاجتماعية بطبقاتها الاعتيادية، وعندما يراد ان تحل مشكلة كالصراع العربي - الصهيوني بخبطة سريعة تتلوها مفاوضات ومحاولات تستغرق عشرات السنين تحاشيا للحرب

وايثاراً للسلام وعندما تتدخل هذه المتغيرات على مجتمع ما، لابد ان يهتز مسرحه، ولابد ان تنمو طبقات طفيلية جديدة من هذا المتغير الاقتصادي وان تفرض هذه الطبقات الطفيلية الجديدة مسرحها وثقافتها والامها. هذا شيء علمي وتاريخي. ودعنا نرجع الى الحروب العالمية، الحرب العالمية الاولى فرضت ثقافتها والحرب العالمية الثانية فرضت ثقافتها. وتيارات الغضب الموجودة في المجتمع العالمي تفرض نوعا جديدا من الثقافة، فأمر طبيعي جدا، اذن ان يتحول المسرح من ه... المتصاعدة الجادة الى مسرح «معدي» ا، يقول برخت.

○ هل تعدّ مسرح عادل امام مثلا افرارا لما تحدثت عنه؟

- دعنا نتحدث عن «احمد عدوية» و «كتكوت الامير» ياعزيزي «عادل امام» يبقى في النهاية فنانا.. وفنانا محترما انما دعنا نتحدث عن ثقافة احمد عدوية وكتكوت الامير، عن هذا الركام من المسرحيات والافلام والمسلسلات التلفزيونية التي ينفق عليها المليارات من دون ان تقدم كلمة شريفة واحدة!

○ بعد ان ارسيتم انتم جيل الستينات، مفاهيم مسرحية واضحة وملتزمة كيف قبل الجمهور بهذه السهولة الظاهرة الجديدة وما تفسيرك لاقبال الجمهور على هذا الشكل من الفن؟

- جمهور مسرح الستينات يبقى دائما مهاجرا، ومنعزلا.

○ انت ترى اذا ان من يرتاد المسرح اليوم هو جمهور غريب عن جمهور الامس، جمهور جديد؟

- نعم، انه جمهور جديد، غريب في حين مايزال الجمهور الجاد، وبخاصة الاجيال الجديدة من شباب الجامعات متعطشا لعودة المسرح الجاد. وانا رأيت ظاهرة تعدّ مدعاة للتفاؤل في هذا الطريق، العرض الذي قدمه علي سالم ونور الشريف في الاسكندرية حظي باقبال الجمهور الذي تفاعل تفاعلا كاملا مع كلمة علي سالم ومع الاداء الناعم الجميل لنور الشريف هذا دليل على ان جمهور المسرح الجاد مايزال موجودا ومترقبا ومتلهفا للمسرح الذي يريد.



عادل امام

يبقى فنانا على الاقل

ان الجمهور الذي يدعم المسرح الاستهلاكي اليوم، ليس هو الجمهور الذي شارك في بناء مسرح ستينات.

○ لقد عملت في بعض الدول العربية، هل لك ان تحدثنا مثلا عن تجربتك في الجزائر؟

- تجربتي في الجزائر كانت تجربة رائدة، من حيث كانت فرصتي الاولى للاطلاع على حضارة هذا الجزء الكبير من الامة العربية والذي نسميه المغرب العربي واستفدت كثيرا من الحالة الخاصة لشعب الجزائر، بخاصة في مايتصل باللغة العربية كنت اقوم بتدريس المسرح في «المعهد العالي للفنون المسرحية» في (برج الكيفه) ولا احدثك عن تفاصيل التناقض الرهيب الذي حدث بيني وبين الطلاب بسبب اللغة ولكن.. استطيع ان أؤكد ان النية كانت اكيدة ومتجهة الى اجتياز العقبة مهما كانت الاسباب، ونحن نعلم يقينا من قراءة التاريخ ان الشعب الجزائري قد وقف وقفة البطل ليس في وجه العسكرية الفرنسية وحسب ولكن في وجه الخطة الفرنسية ايضا لتحطيم الشخصية العربية الدينية واللغوية في الجزائر: هذه التجربة بحد ذاتها اثرت كثيرا في معلوماتي ومدتني بروح جديدة من حيث أني رجل مسرح عربي. انما لااخفي ان معركة التعريب او ماسمي «بثورة التعريب» انذاك ماتزال تتلكأ واخر معلوماتي عن المسرح الجزائري لاتسر، فقد قيل لي ان المسرح الجزائري تقوقع وحلت معظم فرقه، وانه اذا ماقدمت مسرحية واحدة في العام فذلك فضل من الله، هذا شيء خطير لان الفترة التي امضيتها في الجزائر في اوائل السبعينات شهدت ثورة مسرحية على مستوى القطر الجزائري وفي كل المدن الجزائرية، وتخرج في هذا المعهد جمع كبير من..

الشباب كان يستطيع ان يحمل لواء مسرح عربي مغربي جزائري رائد. لذلك اظن ان الاهتزاز الذي

اصاب مصر، ادى الى اهتزاز الاشقاء في كل الارض العربية.

○ هل لنا ان نتحدث عن المسلسلات التلفزيونات العربية، الا ترى ان هذه المسلسلات تعمل على التقارب والاتصال بين الفنانين العرب؟

ـ دون شك. هذه ميزة، وانما تبقى ميزة شكلية لان ليس العبرة بالانتقال الشكلي، العبرة بالكلمة. هذا الركام من المسلسلات التلفزيونية ماذا تقول على

ارض الوطنية؟ او على ارض القومية العربية، وماذا يقدم للانسان العربي؟ المساهمة الفكرية التي يقدمها للمجتمع العربي؟ سواء بخصوص ازمته

المحلية في وطنه او بخصوص ازمته القومية على مستوى التراب العربي؟ لاشيء. واذا كان هناك مسلسل من مئة مسلسل يحاول ان يقول كلمة فالموزع يفرض سياسته عليه، ويحرمه من الهواء هنا

نحن نلمس نقطة مهمة جدا. انا تحدثت عن الطبقة الطفيلية التي تروج لمسرحها وثقافتها في مصر، دعنا نتحدث الان عن رؤوس الاموال العربية التي تخطط

للثقافة العربية وللتلفزيون العربي والمسلسلات العربية لتؤسس نوعية جديدة تافهة متهرئة من الفن. هذا الفن ينتقل به الفنان من قطر الى قطر، والذي هو من وجهة نظري غير مجد وقد يكون ضارا.

○ نعود الى اعمالك، مالشكل المسرحي الذي تجد

نفسك فيه؟

ـ ان من العسير ان نفصل الشكل عن المضمون في العمل المسرحي، كما ان من العسير ان نفصل الشكل عن المضمون في العمل الفني اياكان. اي انني عندما

اتناول مسرحية «لبريخت» لااستطيع ان اغير شكلها ولا ان أفصل مسرحية «بريخت» عبارة عن بنية تتضمن داخلها الشكل والمضمون فاذا غيرت جانبا من الجانبين فقد خنت هذا العمل المسرحي ولذلك لا اميل الى الحديث عن الشكل في المسرح ولست من انصار التيار المسرحي العربي الذي ينادي بالاصالة في الشكل المسرحي بحثا عن مسرح عربي اصيل نابت من البيئة المصرية او المغربية او السورية او العراقية. انا لا اوافق على هذا لان هذا شكل اعرج للتطوير وعندما ابحث عن مسرح اصيل فليس الطريق السليم هو البحث عن مسرح «السامر» او «مسرح الحلقة» او «مسرح كذا».

والا فهناك

خطورة ان ابقى دائما تحت سلطان الشكل والمسرح ليس شكلا وانما هو بالدرجة الاولى كلمة وانا مؤمن بالنظرية التي تقول: عندما يقف فنان ويؤدي الكلمة في تجمع انساني جماهيري يستمع ويتفاعل مع هذه الكلمة يتحول المكان الى مسرح، سواء كنا في الحقل او على رصيف الميناء او في حارة او شارع او مصنع او فناء مدرسة. فالعبرة عندي ليست في الشكل وانما في الكلمة والمضمون. وفي اعتقادي ان كل عمل مسرحي ينادي شكله، كما ان كل عمل مسرحي ينادي اسلوبه.. لاادري اذا كنت قد اجبت.

ان الجواب واضح عن السؤال الذي كان يدور في ذهني عن التيارات المسرحية الجديدة التي تقول بمسرح السامر. والعودة الى التراث لصياغة نص مسرحي.. وماشابه..

ـ ليس هناك مايمنع ابدا ان اضع عرضا مسرحيا في شكل «مسرح السامر» او «مسرح الحلقة» او «مسرح الحكواتي» بشرط ان الهدف الاساسي عندي ليس ان احقق هذا الشكل او ذاك. انا لااستطيع ان افرض شكلا مسرحيا محددا واحدا ثابتا على كل التراث المسرحي الانساني. لااستطيع ان اضع (الملك لير) في نفس الشكل نفسه الذي اضع فيه (الانسان الطيب من ستشوان) او (دائرة الطباشير القوقازية)؟


بريخت

○ هل تؤمن بالمخرج المؤلف؟ اذ ان هناك الكثير من المخرجين الذين يقولون: «نحن نعيد كتابة النص المسرحي» كيف تنظر انت الى النص عندما يكون بين يديك؟

ـ انا احترم النص، واحب ان يكون هذا النص متكاملا قبل ان اوافق عليه حتى ولو اقتضى الامر ان اجلس الى المؤلف بضع جلسات، وان ننتهي الى بعض التعديلات التي يجريها المؤلف بقلمه بناء على تفاهمنا هذه هي القاعدة. ولاشك ان لكل قاعدة استثناءات، فاذا كان بيدي نص استطيع ان اتدخل فيه بعض التدخل من دون ان ادعي لنفسي مكان المؤلف فلامانع لان المخرج من وجهة نظري ليس مؤلف مجرد ولكنه خالق. نحن لانستطيع ان ندعي للمخرج حق المؤلف او العكس. ولكن علينا ان نؤمن بالتخصص الدقيق، مع احترام الهوامش الانسانية النابتة من قاعدة المشاركة بين المجموعة المشتركة في تكوين العرض واعتقد ان العرض المسرحي هو نتيجة تظافر من الجهود تبدأ من المؤلف وتنتهي بالمخرج ثم يدخل فيها مجموعة التشكيليين والممثلين والراقصين، واخيرا يشارك الجمهور في صياغة هذا العرض بحضوره، ومشاركته وأرائه، واستقباله او رفضه لهذ العرض. فالعرض المسرحي اذن ليس انتاجا ذاتيا ولا فرديا وانما هو مشاركة هذه الافكار والمواهب كلها.

○ كيف تعمل مع الممثلين مخرجا؟

ـ آه.. ربما تكون هذه اصعب فقرة في عمل المخرج لانها تتصل بالتفسير من خلال مؤسسات انسانية كل ممثل منهم هو مؤسسة انسانية، له ارادة وله ثقافة وله مذهب

ومنهج اقتصادي وسياسي واجتماعي، والمخرج مضطر ان يتفهم هذه المجموعة بمذاهبها كلها اساليب ادائها ومعتنقاتها الدينية والاقتصادية والسياسية جميعا وان يحاول ان يطوي هذه الارادات بذكاء وان يستخرج منها افضل شيء في ادائها وفي فكرها ليخدم العرض المسرحي، هذه حقيقة عملية من اشق عمليات المخرج.

والمخرج يجب ان يكون استاذا للاداء بالنسبة للممثل من دون ان يؤدي (واضع خطا احمر تحت من دون ان يؤدي) والا خرج الممثلون صورا شائهة من اداء المخرج.

ولكني اعتقد ايضا ان مجموعة الممثلين هم الاساس بعد الكلمة. هم حملة الكلمة في النهاية، وهم الاساس الانساني في العرض المسرحي. ونستطيع بممثل جيد وبكلمة جيدة ان نقدم مسرحا جيدا بصرف النظر عن الاطار التشكيلي.. من اضاءة، بيئة، وملابس، وأثاث ومؤثرات صوتية وموسيقية.. والزخرفات.

○ من هو المخرج المسرحي الذي تحترم عمله؟

ـ هو المخرج المفكر، الذي يحسن اختيار النص من وجهة النظر الى قضايا الجماهير، وذلك الذي يستطيع ان يمنح النص من خلال اختياراته ومن خلال ثقافته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفنية اقصى جهد، وان يجعله امتع حياة من خلال الجماهير. وهذا شيء صعب التحقيق..صعب جدا.

* هناك مشكلة دائمة مطروحة بين رجال المسرح وهي: مشكلة النص المسرحي، مارأيك؟

ـ مادامت هناك قضايا اجتماعية فليست هناك مشكلة في النص المسرحي وانا غير مؤمن بما يسمى بأزمة النص، فنحن عندنا النصوص ابتداء من «اسخيلوس» ملكنا ولغاية هذا اليوم، هناك عشرات الالاف من النصوص ومنها المئات التي تعبر عن قضايانا المطروحة آنياً.

* هذا صحيح، ولكن النص المسرحي العربي

مطلوب ايضاً؟

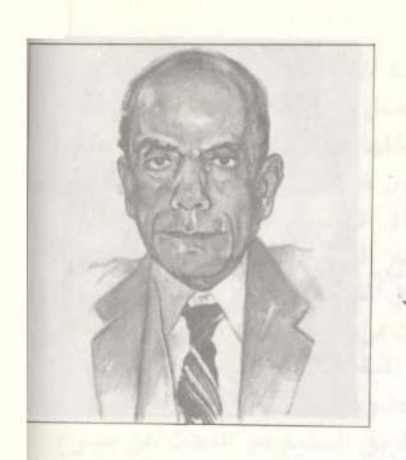
- النص العربي مطلوب، ولكن الكاتب العربي ايضا يهتز مع اهتزاز المجتمع العربي فاذا قلنا ان المسرح العربي تاثر بالمتغيرات المصرية العربية فالكاتب العربي تاثر بقضية كذلك صعوبة التعبير، والحجر على حرية التعبير في اشكال مختلفة، لقد توقف الكاتب العربي عن العطاء في السبعينات، لكنه مامات او انتهى او تقلص، بدليل اني اقرأ في الثمانينات نصوصا عظيمة جدا لجيل جديد بارع ومفكر من كتاب المسرح، اسمي منهم مثلا «محمد السلموني» ويسري الجندي، وغيرهم كثيرون يكتبون الان مسرح الثمانينات اذن فالكاتب موجود ولكنه كان محروما من التعبير او غير قادر على ان يدفع بتعبيره خارج بيته او خارج مكتبته، وحالما تغير الحال واصبحت هناك نسبة معقولة من حرية التعبيروحرية الحوار ونسبة معقولة من الديمقراطية ظهر الكاتب مجددا واعطى نصوصه. القضية اذن ليست ازمة مؤلف ولا ازمة نص، ولكنها ازمة تعبير، ازمة حرية!

* هناك مشكلة النقد المسرحي، فالمسرحيون يتهمون نقاد المسرح بالتقصير، والنقد المسرحي يتهم المسرحيين بالتقصير، من حيث كونك مخرجا. فكيف تنظر انت الى النقد المكتوب في الصحف.

- مانقوله عن المخرج، وما نقوله عن المؤلف، يقال بالضرورة عن الناقد، لانه عندما يهتز المسرح بناء يتوارى المؤلف اولا ويتوارى المخرج ثانيا ويتوارى الناقد ثالثا ويهرب الجمهور رابعا.

فالناقد موجود، ولكن ماذا ينقد اذا لم يكن هناك مسرح يستحق ان يتفرج المرء عليه، ويعمل قلمه فيه؟ هذه هي القضية. ولكني أؤكد لك تفاؤلي بصدد الاشياء الملموسة فنحن بصدد مجموعة جديدة من النقاد. اذا كنا نقول انه مثلا في الستينات كان هناك جيل من النقاد العظماء «محمد مندور» وعبد القادر القط» و «علي الراعي»، ولاشك بان هذه المرحلة ستلد نقادها ايضاً.

* ماهو احب ادوارك لنفسك كممثل؟



علي الراعي

جيل النقاد الكبار

- لقد قمت بادوار جيدة اعتز فيها، منها دوري في (لاتطفيء الشمس)، وربما كان هذا الدور عنصرا اساسياً في علاقتي بالجماهير حتى الان ولو انه مرت عليه عشرون سنة، ومنها دوري في مسرحية بعنوان (الحصار) لميخائيل رومان اخراج جلال الشرقاوي، ودوري في مسرحية (انتيكونا) لسوفكليس حيث قمت بتمثيل شخصية (نرسياس) وكانت من اخراجي ومنها ايضا دوري عبد الهادي في (الارض) لعبد الرحمن الشرقاوي ومن اخراجي ايضا بعد ان عدت من روما سنة ١٩٦١.

* والمسرحيات التي تعتز بها اخراجا؟

- هي كثيرة اذكر منها على وجه الخصوص مسرحية (لعبة النهاية) لصاموئيل بيكيت التي افتتحت بها مسرح الجيب عام ١٩٦٢ ثم مسرحية (ياطالع الشجرة) لتوفيق الحكيم، في مسرح الجيب ايضا. ومن المسرحيات التي اعتز بها جدا، (السبنسة) و (سكة السلامة) لسعد الدين وهبه، (المخططين) ليوسف ادريس، (باب الفتوح) لمحمود دياب، (عسكر وحرامية) و (النار والزيتون) لالفريد فرج، ومسرحية (الحلم يدخل القرية) عن قصة لسعد مكاوي.

ومن المسرحيات العالمية التي اخرجتها في المسرح المصري، اعتز كثيرا بـ (الذباب) لسارتر و (الانسان الطيب من ستشو ان) و (دائرة الطباشير القوقازية) لبريخت.

اجرى الحوار

* سمير حنا *

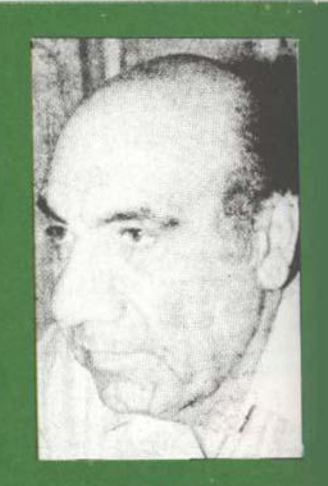


كاظم حيدر

ريادة وابداع

قبل ان يغادر كاظم حيدر مرسمه، الى المستشفى، بساعتين فقط، ترك اخر بصمات فنية له في لوحة استوحى فيها معنى (البطولة) و (الاستشهاد).. ورغم ان اللوحة لم تكتمل يرى من ينظر اليها تفصح عن اسلوب الفنان الراحل، وفلسفته الجمالية، ونظرته العميقة للحياة.. فقد جسد فيها جدل الصراع بين الاضداد، وكشف. ببراعة استاذ، عن القيم والمثل العليا لملكة الابداع والخلق.

ان مسيرة الفنان كاظم حيدر التي بدأت في مرحلة



كاظم حيدر

- ولد في بغداد عام ١٩٣٢
- حصل على دبلوم معهد الفنون الجميلة ببغداد، دبلوم الكلية المركزية في لندن.
- شارك في معارض عامة عديدة ومعارض جمعية الفنانين العراقيين وجميع معارض الرواد ومعرض جماعة الزاوية ومعرض جماعة الاكاديميين.
- كتب مقالات فنية في الصحف والمجلات العربية
- شغل منصب الامين العام لاتحاد التشكيليين العرب.
- اقام اكثر من ثمانية معارض شخصية..
- ساهم بتصميم عدد كبير من ديكورات المسرحيات.
- صدر كتابه (التخطيط والالوان) عن جامعة بغداد عام ١٩٨٥
- له عدة كتب معدة للنشر.. ولديه لوحات عديدة لم تعرض بعد.
- رحل يوم ١٩٨٥/١٢/٢٤ بعد معاناة طويلة تقريبا مع المرض.

الخمسينات مع الرواد الكبار، والتي تفتحت في اواسط الستينات في ملحمة (الشهيد)، والتي كللها باعماله التي رسمها في مستشفاه. وهو يواجه حتمية الرحيل الى العالم الاخر، العالم الذي لايمتلك اي تصور عنه، كما قال في اخر حوار منشور له، قصيرة نسبيا تجاه الافكار التي اثارها في مسيرة الفن المعاصر في العراق. فقد اثار عدة افكار مهمة، منها مايتصدى لمحتوى الاصالة، والحداثة، والتجديد.. ومنها مايخص الاسلوب والعمق الانساني واستلهام صراع الانسان الدرامي ضد القبح والمجهول.

ولعل في مقدمة المشكلات التي درسها مشكلة (الزمن)، اذ الانسان، من منظور كاظم حيدر، يتوخى في كفاحة تأسيس حريته وكرامته وعدله وفق قانون الحرية وعلى هذا الاتجاه اظهرت اعماله الفنية قوة الاضداد، ومغزى المحتوى الدرامي.. ذلك لان مسيرة فنه بشكل عميق عكست نظرته وحياته والمحيط الحضاري الوطني والانساني معا.. اذ تفضح هذه السلسلة من الابداعات عنف عالمنا، وعنف عالمه الداخلي ايضا.. وفي الحالتين كان اسلوبه التعبيري، والرمزي والواقعي الحديث.. يكشف عن معنى الريادة ببلورة الاسلوب الذي تتمثل فيه كنوز الموروث العربي وخبرة التجربة المعاصرة.. هذا الانجاز الكبير في مسيرة الرسم المعاصر يوازيه دراسات تاريخية ونظرية وجمالية ونقدية انجزها الرائد الكبير.. وهي دراسات تمثل ثقافته الكبيرة اصلا، كما تمثل الجانب الاخلاقي لفنان رائد في المسيرة التشكيلية .. انها تمثل تكامل سمات المبدع الكبير وحساسيته، وحرصه استاذا وموجها..

ان هذا الذي نؤشره هنا، ونمر به سريعا، ينتظر البحث والتحليل والدراسة ففن كاظم حيدر، وحياته ومسيرته بعامة ترتبط بروح الابداع التشكيلي العراقي، حاضرا ومستقبلا.. لان كفاحه على مدى حياته (١٩٣٢ ـ ١٩٨٥) يدخل الصميم في بناء محتوى الأصالة لتجربة الفنان العراقي. ومشروعه ببلورة خطاب فني شامل..

من هنا تبقى دراسة هذه المسيرة جزءا ضروريا في تجذير رصانة المعالجة الفنية ودقتها وعمق الرؤية وقبل كل شيء: اخلاقيات المنطق الابداعي، واصالة التعبير ودرجة الاستشهاد.. اذ يشكل هذا التاريخ، سيرة كفاح انتهت بالموت، لكنها بدأت حقاً.. لان تراث الراحل، دخل حياة الابداع، وكل جديد ينجز.



الاوسكارات.. خارج افريقيا

علي زين العابدين

خارج افريقيا ـ حصاد جوائز الاوسكار

لن تكون جائزة الاوسكار ـ بالنتيجة ـ ذات اهمية قصوى، بالنسبة للسينما العالمية، لأن هذه الجائزة امريكية محلية محضة قد تشمل بعطفها فلما اجنبيا واحدا تمنحه رضاها طيلة العام.

ولن يكون لهذه الجائزة ايضا اي تأثير ملموس على شباك التذاكر مادام الفلم الذي منح جائزة واحدة ام اكثر لايتناغم مع عواطف الجمهور التي رسمت سلفا من قبل هيئات الانتاج.

وقد نشاهد ان فلما ما قد منح الجائزة لترسم صورة تمثالها الشهير على «شيت» الفلم او اعلاناته من اجل استقطاب فئة خاصة من المشاهدين الذين كانوا يلاحقون اخبار النجوم ويتفاعلون معها مع علمهم المسبق ان هذه الاخبار مفبركة تماما.

ولكن من هو «اوسكار» ولماذا سميت الجائزة باسمه؟!

قبل هذا وذاك متى منحت الجائزة لاول مرة؟!

في سنة ١٩٢٧ منحت اكاديمية السينما الامريكية «على وجه التحديد اكاديمية فنون وعلوم السينما» مجموعة من الجوائز بعد ان اجتمع ٣٦ فردا من المهتمين بالسينما والعاملين في فروعها المختلفة.

كان الهدف من الجائزة هو الارتقاء بالفن السينمائي.

وقد حصل فلم «اجنحة» من بطولة كاري كوبر، جائزة احسن فلم امريكي لعام ١٩٢٧ـ١٩٢٨، في حين حصل المخرج فرانك بورزاك ،،على جائزة افضل مخرج عن فلمه «السماء السابعة» مناصفة مع المخرج «لويس ميلستون» عن فلمه «ليلتان عربيتان».

جائزة التمثيل لنفس السنة منحت للممثل «اميل جاننس» عن تمثيله فلم «الامر الاخير»، في حين منحت جائزة احسن ممثلة لـ«جانيت كاينور» عن فلم «السماء السابعة».

وجائزة الاوسكار تمثال مطلي بالذهب يبلغ طوله ١٣ انج.. وقد اطلق اسم «اوسكار» على الجائزة عندما صرخت احدى السكرتيرات وتدعى «ماركريت هاريك» ان تمثال الاكاديمية يشبه عمها «اوسكار».

حاليا يقوم اكثر من ثلاث الاف فنان وفني باختيار الافلام الفائزة عبر اقتراح سري يمنح لـ ١٣ فرعا من فروع السينما وتكون طريقة الاقتراع بالشكل التالي:

المخرجون يختارون افضل مخرج.

والممثلون يختارون افضل ممثل.

المصورون يختارون افضل مصور.

... وهكذا

جائزة الاوسكار



ويعتبر بعض الممثلين انَّ حصولهم على جائزة الاوسكار بمثابة حلم يحققونه في حياتهم ولم يمنح «هنري فوندا» مثلا هذه الجائزة الا في فلمه الاخير وهو «البحيرة الذهبية» ولم يستطع استلامها بسبب مرضه، في حين منح هذا الممثل الكبير عدة جوائز اميركية لعل في مقدمتها جائزة المعهد الامريكي للسينما.

الممثلة «كريتا كاربو» لم تحصل على جائزة الاوسكار على الرغم من انها مثلت اهم واعظم الافلام، في حين حصلتْ على الجائزة ، ممثلات مثل «بيتي ديفنز» و«جين كراوفورد».

اما بالنسبة للرجال فقد حصل عليها ممثلون مشهورون مثل «مارلون براندو» و «همفري بوكارت» وقد رفض استلام الجائزة الممثل «جورج سي سكوت» عن دوره الشهير في «باتون» كتعبير عن الاحتجاج وذلك في سنة ١٩٧٠.

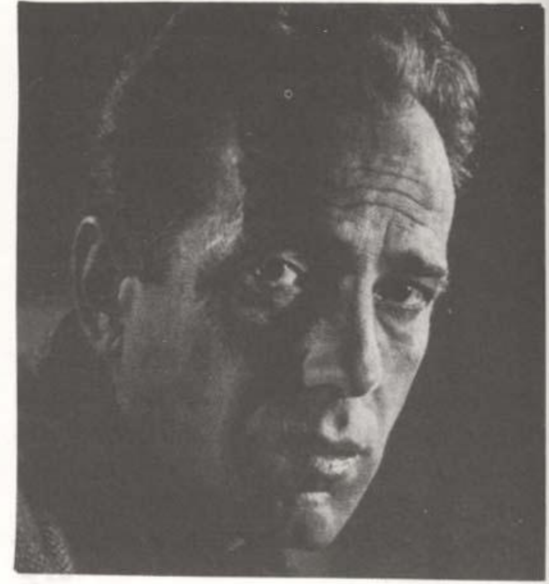
وعادة ماترافق عملية منح الاوسكارات ضجة اعلامية كبيرة قد تساعد فيما بعد منتجي الافلام الفائزة على تصدير افلامهم وبيعها في داخل امريكا وخارجها.

وقد تثير جوائز الاوسكار ضجة داخل الولايات المتحدة بسبب المفاجآت التي قد لايتوقعها احد، لكنها في النهاية تعبر - مهما قيل عن الطريقة الديمقراطية لمنحها - عن السياسة الامريكية وعادة ماتشجع الافلام التي تتعامل بشكل ايجابي مع هذه السياسة.

وللصهيونية العالمية تأثير قوي على جوائز الاوسكار.. فكثيرا ما تمنح هذه الجائزة لبعض الافلام التي تؤيد قيام الكيان الصهيوني او تستعرض - بشكل مزيف - تاريخ اليهود



الممثل جورج سي سكوت.. الذي رفض الاوسكار سنة ١٩٧٠ عن دوره في فيلم «باتون»



همفري بوغارت.. اوسكاري من زمان

والصهيونية.

وعلى سبيل المثال لا الحصر فقد منح فلم «بن حور» الذي اخرجه «وليام ويلر» سنة ١٩٥٩ ومثله «شارلتون هستون» احد عشرة جائزة من مجموع جوائز الاوسكار البالغة ١٣ جائزة في حين ان قصة الفلم وموضوعه قد انتجا لعدة مرات نذكر منها تلك التي انتجت في سنة ١٩٠٧ و ١٩٢١.

اما عن جوائز هذا العام والتي وزعت في يوم الثلاثاء المصادف ١٩٨٦/٣/٢٥ فقد منحت سبعة منها للفلم الامريكي «خارج افريقيا» للمخرج «سيدني بولاك» والمأخوذ عن مجموعة من الكتب للمؤلفة «كارين بليكسن» والتي نشرت تحت اسم مستعار هو «اسحق دينسن».. هذه القصص هي «خارج افريقيا» و«ظلال العشب» و «رسائل من افريقيا».

احسن فيلم، الصوت، التصميم الفني، التصوير السينمائي، السيناريو، الموسيقى، افضل مخرج.

كل هذا لخارج افريقيا

ماذا تبقى للاخرين؟

الممثل وليم هارت فاز بجائزة افضل ممثل عن دوره في فيلم قبلة المرأة العنكبوت



مارلون براندو.. الاوسكاري القديم

جيرالدين بيج فازت بجائزة افضل ممثلة عن دورها في فيلم رحلة الى بونتيفول.

كما فاز «دون اميتشي» بجائزة افضل ممثل مساعد عن دوره في فيلم الشرنقة.

وفازت الممثلة «انجليكا هيوستون» ابنة المخرج المشهور «جون هيوستون» بجائزة احسن ممثلة مساعدة عن دورها في فيلم «شرف بريزي» الذي اخرجه والدها ومن بين ٢٦ جائزة اوسكار حصل الفيلم الارجنتيني - القصة الرسمية - على جائزة احسن فيلم اجنبي.

وقد جاء فوز الممثل وليم هارت بجائزة الاوسكار لاحسن ممثل عن دور السجين السياسي المصاب بالشذوذ الجنسي الذي اداه في فيلم «قبلة المرأة العنكبوت» لهكتور بابينكو. والفيلم برازيلي الانتاج وكان هارت قد فاز بجائزة احسن ممثل في مهرجان كان السينمائي في العام الماضي.

اما الممثلون الاخرون الذين رشحوا لنيل الجائزة فهم: هاريسون فورد «الشاهد» وجيمس جاردنر «قصة مورفي» وجاك نيكلسون «شرف آل بريزي» وجون فويت «قطار الهرب» وفازت الممثلة جيرالدين



سدني بولاك.. جائزة الاخراج

بيج باوسكار احسن ممثلة عن دورها في «رحلة الى بو نتيفول» وكانت جيرالدين بيج قد رشحت للاوسكار ثماني مرات وخسرتها جميعها ولكنها حققت النجاح هذا العام.

اما المرشحات الاخريات: ان بانكروفت «صلاة للرب» وولي جولدبرج «اللون القرمزي» وجيسيكا لانغ «احلام وردية» ومريل ستريب «خارج افريقيا».

وفاز فيلم خارج افريقيا للمخرج سيدني بولاك بجائزة الاوسكار لاحسن فيلم. اما الافلام التي كانت مرشحة لنيل الجائزة فهي «اللون القرمزي» لستيفن سبيلبرغ و «قبلة المراة العنكبوت» لهتكور بابينكو و «شرف ال بريزي» لجون هيوستن و «الشاهد» لبيتر وير.

وفاز بجائزة الاوسكار لاحسن اخراج سدني بولاك عن فلم خارج افريقيا. والمخرجون المرشحون هم هكتور باتينكو عن «قبلة المرأة العنكبوت» وجون هيوستن عن «شرف ال بريزي» واكيرا كيروساوا عن «ران» وبيتر وير عن «الشاهد».

فيما يلي القائمة الكاملة لجوائز الاوسكار الثامن والخمسين التي تمنحها اكاديمية السينما الامريكية وقد منحت هذه الجوائز للافلام التي اخرجت سنة ١٩٨٥.

افضل فيلم: خارج افريقيا ـ اخراج: سيدني بولاك.

افضل ممثل: وليم هارت عن فيلم ـ قبلة المرأة العنكبوت.

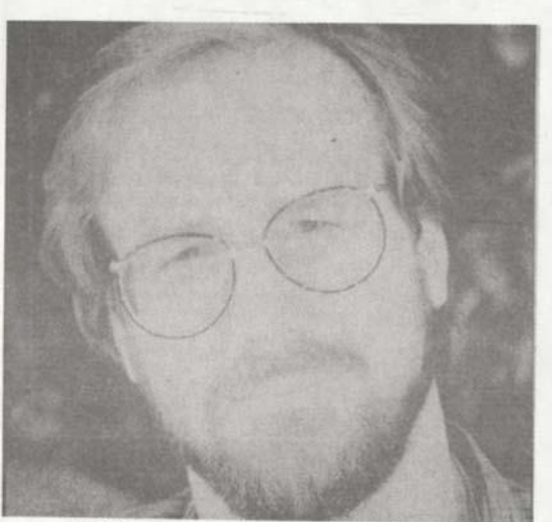
افضل ممثلة: جيرالدين بيج عن فيلم ـ رحلة بونتيفول.

افضل مخرج: سيدني بولاك عن فيلم ـ خارج افريقيا

افضل دور ثاني للرجال: دون اميش عن دوره في فيلم ـ الشرنقة.



جير الدين بيج.. الممثلة صاحبة الاوسكار.. جائزة التمثيل



وليم هارت.. جائزة التمثيل..

افضل دور ثاني للسيدات: انجليكا هيوستن عن دورها في ـ شرف آل بريزي.
افضل فيلم اجنبي: الرواية الرسمية ـ ارجنتيني.
افضل سيناريو اصلي: وليم كيلي وباميلي والاج وايرل والاج عن فيلم ـ الشاهد.
افضل سيناريو مقتبس: كيرت لويدتك عن ـ خارج افريقيا.
افضل تسجيل للصوت: خارج افريقيا.
افضل مونتاج: الشاهد.
افضل موسيقى اصلية: جون باري عن فيلم ـ خارج افريقيا.
افضل اغنية اصلية: ليتل ريتشي عن اغنية «ساي يو.. ساي مي قل انت.. قل انا» في فيلم ـ الليالي البيضاء.
افضل ادارة فنية: خارج افريقيا.
افضل ملابس: ران ـ اخراج الياباني كيراكيروساو
افضل فيلم تسجيلي قصير: شاهد على الحرب.
افضل فيلم قصير: رحلة ولي.
افضل فيلم تسجيلي: قوس القزح المكسور.
افضل فيلم قصير للرسوم المتحركة انا وبيلا.
افضل مؤثرات خاصة ـ صور: الشرنقة.


ميريل ستريب

افضل مؤثرات خاصة ـ صوت: العودة الى المستقبل.
افضل مكياج: القناع.
ومن جهة اخرى منحت جائزة اوسكار خاصة لبول نيومان على مجموع ادواره السينمائية خلال تاريخه الفني.
هذا وقد نقل الحفل على الهواء مباشرة لاكثر من خمسين بلدا، وشاهده مايقرب من الثلاثمائة مليون مشاهد في انحاء العالم.


بول نيومان ـ جائزة اوسكار خاصة


كير وساوا.. جائزة الملابس فقط



الغريب

سيناريو واخراج: لويجي فكونتي

الصورة الرئيسية للفلم عند عرضه للجمهور

تمثيل

مارسيللو ماسترو ياني
جورج جيريه
جاك ايرلان
جورج ويلسن
انا كارينا
برنار بلييه
برنو كرمير
ابراهيم حجاج

يستغرق عرض الفلم: ساعة و ٤٠ دقيقة.

ضمن محاولات «اسفار» في اشاعة الثقافة السينمائية الجادة، تقدم في هذا العدد الجزء الاول من سيناريو فلم «الغريب»، المأخوذ عن رواية بالاسم نفسه للكاتب «البير كامو» وهو من اخراج لويجي فسكونتي. ولكن لماذا «الغريب» دون سواه؟ ولماذا ايضا.. المخرج فسكونتي؟

ربما لان السبب الرئيس. ان فلم «الغريب» لفسكونتي هو اولا واخيرا قصة حب!!

وهو فلم يدفع مخرجه الى احترام العمل الادبي بحذافيره وعدم السماح باجراء اي تعديل فيه الا في الحدود التي تبرز محاسن الرواية الاصلية.. فالميل الى الحشو من شأنه ان يشوه جمالية النص الادبي.. وهذه القضية وحدها كانت مثار بحث الادباء والسينمائيين منذ مئة سنة.. ومازالت تلقى الاهتمام نفسه في هذه الايام!

يقول المخرج فسكونتي: «ان على المخرج السينمائي الذي يتناول عملا ادبيا، ان يكون ملتزما به وان يعمل على نقله بمضمونه وباللغة السينمائية التي يطوعها الفنان كما يريد، وان لايعمل على تفتيته وتدميره بحجة تحويله الى عمل سينمائي له لغته الخاصة، فيكون بذلك مثل «ميرسول» «بطل رواية الغريب» الذي يقتل شابا ويدعى ان «الشمس» هي التي اجبرته على اقتراف هذا العمل الجنائي..

ولاننا قرأنا رواية «الغريب» لالبير كامو في مراحل متقدمة من عمرنا، ولان الذين لم يقرأوها حتى الان يفترض بهم ان يقرأوها، فاننا سنقدم ملخصا سريعا!.. لاحداثها مساهمة منا في تنشيط ذاكرة الذين نسوا تفاصيلها بعد مرور زمن طويل على قراءتها ولنقدم في الوقت نفسه شيئا عنها للذين لم يسمعوا بها حتى الان.

تدور احداث الرواية حول موظف متواضع يدعى «ميرسول» والذي يعلم عن طريق برقية يتسلمها بموت والدته التي تعيش في ملجأ للعجزة وهكذا يمنحه رئيس العمل اجازة لمدة يومين ليتم اجراءات دفن والدته وسرعان مايركب ميرسول الحافلة التي تتجه للملجأ ليكون في انتظار جنازة والدته.

ويتجاوب معه مدير الملجأ ويصحبه الى المشرحة ليقضي «ميرسول» الليل بجوار والدته وهو مشتت الافكار يشرب القهوة ويدخن، ويلتقي في هذا المكان اصدقاء والدته، ثم يشترك في تشييع الجنازة، ويكون سعيدا لرؤيته للحافلة المتجهة الى الجزائر لينام ١٢ ساعة.

يقابل في اليوم الثاني صديقته «ماريا كاردونا» وهي الفتاة التي تعمل معه كاتبة على الالة الكاتبة ـ فيقضي معها اليوم بكامله ويذهبان معا للسينما وينتهي بهما المطاف في شقة «ميرسول».

وتسير حياة «ميرسول» بشكل اعتيادي وكأن شيئا لم يحدث، ولم يُغيّر من رتابتها المملة الا «ريمون» الذي يخبره بان شجارا قد حدث بينه وبين صديقته.. ويطلب منه «ريمون» ان يكتب رسالة لصديقته فيوافق «ميرسول» من دون اعتراض.

وبينما كان «ميرسول» يتناول الطعام مع صديقته «ماريا» يصل لاسماعه صوت استغاثة وصراخ ينطلقان من شقة «ريمون» وتتدخل الشرطة.. ويطلب «ريمون» من ميرسول مساعدته والشهادة لدى الشرطة.

يواصل «ميرسول» وماريا لقاءاتهما.. وذات يوم تطلب منه ان يتزوجها.. فيكرر عليها ما قاله سابقا وهو.. ان ارادت هي ذلك فهو على استعداد لان يتزوجها.

ويواجه «ميرسول» رئيس العمل برد فعل مشابه عندما يريد ان ينقله الى باريس لضمان مستقبله.

وهكذا تصبح حياة ميرسول مجموعة من الاحاسيس.. كالشعور بالحرارة والبرودة والضوء والظلام.. الشرب والاكل وممارسة الحب.. ويكفيه كل مايناسبه من هذه الاحاسيس.. انها حياته ويتفق الثلاثة.. ماريا وميرسول وريمون على الذهاب الى الشاطىء عند صديق «ريمون» ويدعى «ميسون» والذي يملك بيتا صغيرا هناك.

وعند الوصول الى الشاطىء يقرر الرجال الثلاثة قضاء بعض الوقت واثناء سيرهم يقابلون مصادفة ثلاثة من العرب من بينهم صديقة «ريمون» التي تشاجر معها.. ويحدث شجار بينهما وتكون نتيجته طعنة سكين لصديقة «ريمون».

ويعود ميرسول ثانية الى الشاطىء بعد مكوثه قليلا في البيت، فيلتقي هناك ثانية مع الشاب العربي في جو قائض وحرارة عالية للشمس فيتوجه «ميرسول» الى جدول قريب.

وبينما هو يقترب من الجدول يلمح الشاب العربي عائدا.. ومن دون مقدمات يخرج الشاب سكينا ينعكس بريقها على وجه «ميرسول» الذي اعمته اشعة الشمس، فما يدري الا وهو يطلق خمسة اطلاقات على الشاب، فيرديه قتيلا.

وامام القاضي يرفض «ميرسول» الاعتراف بتانيب الضمير نتيجة لقتله الشاب او بسبب وفاة والدته.

ويعترف امام القاضي بانه لايؤمن بالمسيح وان السبب الوحيد لاقترافه الجريمة هو حرارة الشمس.

وفي القضية الجنائية يؤخذ على «ميرسول» انه لم يبد اي شعور ازاء الجريمة التي ارتكبها اكثر مما يؤخذ عليه ارتكابها وكأنه «غريب» عنها.

ويحكي الشهود عن برودة «ميرسول» ازاء وفاة والدته. ويشيرون الى انه التقى بعشيقته غداة الجنازة ويتهمون «ميرسول» بان صديقه الوحيد هو «قواد» وانه ساعد هذا الصديق على استغلال فتاة ارادت ان تهرب منه ولايهتم «ميرسول» بهذه الوقائع فيحكم عليه بالاعدام.

يستسلم «ميرسول» داخل زنزانته بانتظار تنفيذ الحكم لافكار فلسفية حول الوجود.

هل يبدو هذا العرض مناسبا لرواية «الغريب» لالبير كامو؟!

كلا بالتأكيد، لكن هذا العرض يعطي فكرة للقارىء عن الرواية.

والان من هو «فسكونتي»؟

انه واحد من مؤسسي الواقعية الايطالية الجديدة في السينما وعندما عرض فلمه الروائي الاول «وسوسة» في سنة ١٩٤٢ لم يكن «فسكونتي» معروفا لدى الجمهور الواسع، لكن سرعان ماحصل على شهرة لدى المثقفين، لاسيما ان موضوع هذا الفلم مأخوذ عن رواية امريكية معروفة هي ساعي البريد يطرق مرتين والتي انتجت عدة مرات في السينما اخرها في بداية الثمانينات.

وعلى الرغم من أن احداث القصة الاصلية تدور في امريكا استطاع فيسكو تحويلها لتتلائم مع الواقع الايطالي.

واعتبر هذا الفلم بداية جديدة في اسلوب السينما الايطالية وذلك لصراحته الواضحة ولانه يقدم دراسة نفسية للشباب ولتسجيله صورا واقعية للوسط الذي تناوله.

ثم ترك فسكونتي السينما بعد فلمه الاول ليقوم باخراج مسرحيات مثل «اقارب فضيعون» و «الطابور الخامس» و «انتيغون» و «الابواب المغلقة».

وجاء فلمه الثاني ليحصل على ردة فعل مدوية من الجمهور لانه رسم اتجاها جديدا في السينما ونعني به فلم «الارض تهتز» الذي انتج سنة ١٩٤٨ ويتحدث فيه عن صراع الصيادين والاغنياء المستغلين، وقد صور هذا الفلم على الطبيعة ومن دون سيناريو مكتوب معتمدا على ممثلين! وصيادين لم يسبق لهم ان قاموا باي نشاط فني قبل الفلم.. ووصل «فسكونتي» حدا في هذا الفلم جعل فيه الممثلون يختارون حوارهم بانفسهم اضافة الى ان الشوارع والبيوت اصبحت يبنى للاحداث وهكذا ظهرت المعادلة التي تميز الواقعية الايطالية الجديدة في السينما وهي:

قصة من الواقع + ممثل غير محترف + خروج الكاميرا للشوارع والحياة = فلم واقعي.!!

وقد حصل هذا الفلم على جائزة افضل فلم من مهرجان فينيسيا لاسلوبه ولغته السينمائية الجديدة.

وجاءت افلام «فسكونتي» الاخرى

نحن النساء ١٩٥٣

حواس ١٩٥٤

الليالي البيضاء ١٩٥٧ عن رواية «ديستوفسكي»

روكو واخوانه ١٩٦٠
المهنة ١٩٦٢
الغريب ١٩٦٧
موت في فينيسيا ١٩٧١ عن رواية الكاتب الالماني «توماس مان» - لودفيك الثاني ١٩٧٢
قطعة محادثة ١٩٧٥
البرىء ١٩٧٦
المتطفل ١٩٧٦ ايضا.

وهكذا نجد ان المخرج «فسكونتي» قد تعامل مع نصوص ادبية روائية معروفة واستطاع تحويلها الى اعمال سينمائية تحافظ بالاساس على روحيتها من دون تدميرها، لكنها توصلها بلغة سينمائية رصينة.

ومن هنا تأتي اهمية تقديم سيناريو فلم «الغريب» الذي هو عمل روائي ادبي في الاساس وقد تحول الى سيناريو سينمائي.

الغريب

الفصل الأول

١ - لقطة قريبة متوسطة*: يقف بعض الأفراد في ممر من بينم «ميرسول» مقيد اليدين، يتقدم نحو الأمام، اذ تتحرك الكاميرا ببانوراما الى اسفل حتى تصل الى لقطة قريبة) ليديه المقيدتين. يخرج ميرسول من اليمين.

(همهمة لحشد من الناس).

٢ - ممر آخر - داخلي.

لقطة عامة متوسطة: يأتي ميرسول والحراس الى الأمام من الخلفية. (همهمة لحشد من الناس) يطرق الحراس على الباب، على اليمين.

(طرق على الباب)

مكتب قاضي التحقيق - داخلي.

٣ - لقطة متوسطة: يظهر ميرسول عند فتح الحارس للباب. يدخل ميرسول المكتب.

(صوت قفل الباب)

وينظر حوله ويتقدم الى الامام.

صوت قاضي التحقيق: تفضل بالجلوس.

يجلس ميرسول

٤ - لقطة قريبة متوسطة: يتحرك القاضي في مكانه ويجلس ميرسول على اليمين (تؤدي الكاميرا (زوم اقتراب) Zoom in ثم بانوراما، فتعزل ميرسول عن

كي ينتهي كل شيء...! وكي لاأشعر بالوحدة كثيرا، لم يعد امامي الا ان اتمنى ان يحضر متفرجون كثيرون اثناء تنفيذ الحكم باعدامي.

* لقطة قريبة متوسطة: هي لقطة وسط بين القريبة والمتوسطة وبالنسبة لجسم الانسان من الرأس الى الركبة.

الكادر.
القاضي: ارثر ميرسول.. ولد في الجزائر في ٧ مارس ١٩٠٢، موظف.
٥ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول
٦ـ لقطة قريبة متوسطة: قاضي التحقيق.
القاضي: هل فكرت في اختيار محام؟
٧ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول.
ميرسول: لا . لا أظن ان ذلك ضروري.
٨ـ لقطة قريبة متوسطة: القاضي يغلق السجل.
القاضي: لماذا؟
٩ـ لقطة قريبة متوسطة: يميل ميرسول تجاه المكتب (كاميرا ـ زوم اقتراب)
ميرسول: لأن حالتي... بسيطة للغاية.
(موسيقى)

مبنى شركة الشحن ـ نهار ـ خارجي

١٠ـ لقطة عامة: ميرسول ينزل على السلالم، (كاميرا ـ بانوراما الى اليمين) فيظهر اعلان ضخم على المبنى ـ يندفع اتوبيس من اليسار الى الأمامية بحركة سريعة. ميرسول يجري تجاه الأتوبيس، (كاميرا ـ بانوراما) تركز على لافتة الأتوبيس.
(موسيقى).

الأتوبيس ـ داخلي (يتحرك)

١١ـ لقطة متوسطة: ميرسول والكمساري، يدفع ميرسول ثمن التذكرة ويتقدم الى الامام.
(صوت موتور الاتوبيس) ـ حركة مرور.
مزج الى العنوان..
*** دينودي لاورينتس يقدم**
يجلس ميرسول خلف جندي. (اختفاء العنوان)
ومزج مع العنوان..
*** مارسيللو ماستريانى.**
(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان
*** انا كارينا**
(اختفاء العنوان)
*** فيلم لوكينوفسكونتي**
(اختفاء العنوان)
صوت (موتور الاتوبيس) ـ حركة مرور مزج مع العنوان.
***الغريب**
(اختفاء العنوان)
مزج مع العنوان
*** عن قصة البير كامى**
(اختفاء العنوان)
١٢ـ لقطة قريبة: الجندي وميرسول (بروفيل)
مزج مع العنوان
*** مع. بيرنارد بليير**
(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان
*** جورج جيريت**
(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان
*** جاكويس هيرلين، بيير بيرتن، الفريد آدم، انجيلا لوتش، ميمو بلمارو.**
(اختفاء العنوان)
مزج مع العنوان
*** وباشتراك: برونو كريمر. في دور الكاهن.**
(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان
*** جين بيير زولا. جوزيف ماريشال. جاكويس**

---

* **الكادر:** صورة واحدة من سلسلة الصور المطبوعة على طول الفلم السينمائي.
* **لقطة عامة:** وهي اللقطة المأخوذة من مسافة بعيدة نسبيا وهي بالنسبة لحجم الانسان تظهر الجسم كله اقل من ارتفاع الشاشة.
* **المزج** تداخل تدريجي في نهاية احدى اللقطات في بداية اللقطة التالية ويتم هذا بالطبع اختفاء تدريجي على ظهور تدريجي بنفس الطول.
* **لقطة قريبة.** لقطة تصور وآلة التصوير قريبة جدا من المنظور بحيث تظهر التفاصيل فقط كوجه الانسان ويديه وهكذا.

مونود. محمد شيرتيل فتوريو دوس. ابراهيم حجاج. فالتينو ماكي. سعد رحيم. مارك لاونت. باولو هيرزل.

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

*** ومع جورج ويلسون**

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

*** مدير التصوير: جوزيبى روتونو**

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

*** موسيقى: بييرو بتشونى ـ بقيادة برونو نيكولاى.**

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

*** سيناريو: سوسوتشيكى داميكو. جورج كوتشون. لوكينو فسكونتى.**

ساعد في الديكوباج: ايمانويل روبليس.

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

*** توزيع: بارامونت**

(اختفاء العنوان)

مزج الى

*** اخراج. لوكينوفسكونتى**

(اختفاء العنوان)

١٣ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول نائم على مقعد الاتوبيس ـ يجلس الجندي امامه.

«صوت موتور الاتوبيس»

يستيقظ ميرسول.

صوت ميرسول: توفيت أمي اليوم. او ربما امس. لا اعرف تسلمت تلغرافا من الملجأ: امكم توفيت ـ الدفن غدا، خالص تعازينا. يقع ملجأ العجزة في بلدة مارنجو على بعد ٨٠ كيلو مترا من مدينة الجزائر.

١٤ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول في لقطة جانبية (بروفيل) ويجلس الجندي في مقعد في الأمام.

صوت ميرسول: اخذت الاتوبيس في الساعة الثانية، كان الجو شديد الحرارة، ولقد نمت معظم الرحلة.

ملجأ العجزة ـ خارجي

١٥ـ لقطة متوسطة: ميرسول يجري الى الأمام مثبتا على ذراعه شريطا اسود.

(تتحرك الكاميرا بانوراميا معه اثناء جريه الى اليمين) ويقف على بوابة حديدية. يدخل البواب من اليسار خلف البوابة.

البواب: عائلة ميرسول.

يفتح البواب الباب ويدخل ميرسول.

١٦ـ لقطة قريبة: البواب بعيد عن ميرسول.

ميرسول: نعم. هل يمكنني رؤية والدتي حالا البواب: لابد ان تقابل المدير اولا.

ميرسول: نعم.

١٧ـ لقطة قريبة: ميرسول والبواب. يتحرك البواب الى اليسار تجاه الخلفية، (حركة بانورامية) تعزل ميرسول من الكادر.

البواب: لابد من دفنها فورا. نظرا لدرجة الحرارة العالية.

تدخل فتاة من يسار الخلفية وتخرج تجاه البوابة.

البواب: هنا.. لم يتعودوا بعد على الفكرة التي تحتاج الجري وراء عربة الموتى.

يدخل ميرسول مرة اخرى من اليمين اثناء دخول امرأة من المدخل في الخلفية.

المرأة «زوجة البواب»: اسكت. هل ترى ان الحالة تسمح بأن تقول له اشياء مثل هذا؟

---

* **لقطة بانورامية.** هي اللقطة المصورة بآلة تصوير سينمائية اثناء حركتها الافقية.

* **ديكو باج** هو المزج النهائي بين الصوت والصورة.

* **لقطة متوسطة.** هي اللقطة التي تصور بحيث تكون آلة التصوير اقرب الى المنظور منها في حالة اللقطة العامة ولكنها ابعد عن المنظور منها في حالة اللقطة القريبة وبالنسبة لحجم الانسان فهي تظهره من الوسط الى الاعلى.

* **لقطة قريبة جدا** لقطة تصورو آلة التصوير قريبة جدا من المنظور وبالنسبة لجسم الانسان فهي لقطة لجزء من الوجه فقط.

البـواب، وميرسـول يتحرك الى اليسـار،.. «تؤدي الكاميرا بانوراما تعزل المراة».

ميرسول: لا.. بالعكس انها لاشياء هامة.

مكتب مدير الملجأ ـ داخلي

١٨ـ لقطة قريبة: صف من السجلات. تسحب يد المدير سجلا، (بانوراما الى اليمين واسفل) اثناء وضع اليدين للسجل على المكتب وفتحه.

المدير: دخلت السيدة ميرسول هنا.. منذ ثلاثة اعوام.

«تتراجع الكاميرا الى الخلف»

١٩ـ لقطة قريبة: المدير.

المدير: كنت انت عائلها الوحيد.

٢٠ ـ لقطة قريبة: ميرسول.

ميرسول: انني موظف بسيط.

٢١ ـ لقطة متوسطة: المدير وميرسول بعيدان، على يمين الامامية. (اي امامية الكادر).

المدير: انت غير مرغم ان تبريء نفسك ياولدي العزيز.

يغلق المدير السجل ويلف حول المكتب.. «بانوراما **تتبعه».**

المدير: اعتقد انك تريد رؤية والدتك. لقد نقلناها الى مبنى الملجأ الصغير المخصص للموتى. لعدم اثارة مشاعر الاخرين.

المدير يتحرك الى اليسار، «تتحرك الكاميرا بانوراميا» فيحتوي الكادر على رجلين عجوزين وامراة تجلس على الة كاتبة على اليمين. يتكلم المدير الى الرجل العجوز.

المدير: اسمع ، اجعله يراها..

البواب: نعم، ياسيادة المدير.

ثم يعود الى مكانه الاول..

المدير: انك لم تكن في درجة الاستعداد للعناية بوالدتك.. كانت تحتاج الى ممرضة.

يتحرك المدير الى الأمام.

٢٢ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول.

المدير: ولكن مرتبك كان زهيداً.. وعلى كل حال فقد كانت هنا اكثر سعادة.



ميرسول مع مدير الملجا

يدخل المدير من يسار الخلفية. ويقف بظهره تجاه الكاميرا.
ميرسول: نعم. نعم ياسيدي. فمن مدة طويلة لم يكن لدينا مانقوله لبعض.
ـ تتحرك الكاميرا الى الامام.
وكانتتشعر بالملل والضيق لبقائها دائما بمفردها.

مبنى الجثث ـ داخلي ـ نهار

٢٣ـ لقطة عامة: امرأة تجلس على كرسي بظهرها الى الكاميرا وبجانب تابوت خشبي.
«موسيقى» ـ «صوت فتح الباب خارج مجال الكاميرا».
٢٤ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول ينظر حوله ثم ينظر الى اعلى.
«موسيقى»
٢٥ـ لقطة متوسطة لضوء السماء.
«موسيقى»
٢٦ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول يلف بظهره تجاه الكاميرا، لحظة دخول البواب من الباب واقترابه من التابوت.
البواب: انها هنا.. لقد اغلقوه.. سارفع الغطاء.. حتى تستطيع ان تراها.
«الكاميرا بانوراما الى اليمين» فتعزل ميرسول وتدخل التابوت في الكادر.
٢٧ـ لقطة قريبة: ميرسول يهز يديه.
البواب: « خارج مجال الكاميرا». كيف؟ الا تريد..؟
ميرسول: لا..
٢٨ـ لقطة قريبة متوسطة: البواب.
البواب: لماذا؟
٢٩ـ لقطة قريبة: ميرسول.
ميرسول: لا اعرف.
٣٠ ـ لقطة قريبة متوسطة: البواب.
البواب:فهمت..
٣١ ـ لقطة متوسطة البواب بعيد عن التابوت، يعبر المكان الى اليمين، (الكاميرا ـ بانوراما الى اليمين) فتضم ميرسول في الكادر .يضع البواب معقدا، يجلس ميرسول ـ ثم يأتي مقعدا اخر ويجلس عليه خلف ميرسول.

«خارج مجال الكاميرا ـ وقع اقدام».
٣٢ ـ لقطة قريبة متوسطة: تلف الممرضة (ذات الرباط الابيض على انفها) حول نهاية التابوت. (تتحرك الكاميرا بانوراميا) فتصبح في امامية الكادر، ثم تخرج من اليمين.
٣٣ ـ لقطة قريبة: ميرسول (ظهره للكاميرا) ينظر الى الممرضة اثناء خروجها في يمين الخلفية. ويعود ميرسول الى الكاميرا.
«صوت قفل الباب»:
تدخل يد البواب من اليمين، ويدق بلطف على كتف ميرسول، «تتحرك الكاميرا بانوراميا الى اليمين» فيحتوي الكادر على البواب.
البواب:عندها سرطان.
البواب يخرج من المنظر «تتحرك الكاميرا بانوراميا الى اليسار»، فتكشف عن ميرسول وهو يحني رأسه الى اسفل ويضعه بين يديه البواب: «خارج مجال الكاميرا». اذا اردت تناول العشاء، يمكنك الذهاب الى قاعة الطعام.
ميرسول يعتدل.
ميرسول: لا. لا.. شكرا، لست جائعا. البواب: «خارج مجال الكاميرا».. هل تريد ان احضرلك قدحا من القهوة باللبن؟ ميرسول: بكل سرور فانا احب القهوة باللبن.
٣٤ ـ لقطة متوسطة: ميرسول بعيد عن البواب الذي ينهض من على مقعده. ويخرج من اليمين، يمسح ميرسول وجهه بمنديل.
٣٥ ـ لقطة قريبة: ميرسول.
(موسيقى)
٣٦ ـ لقطة عامة: ميرسول في الغرفة «مظلمة».صوت ميرسول: لقد حل المساء بغتة..«موسيقى».
تدخل الممرضة ذات الرباط الابيض من الخلفية وتخرج من يسار امامية الكادر ثم تدخل مرة اخرى لتجلس بجانب التابوت.
صوت ميرسول: واظلمت الدنيا باقصى سرعة «موسيقى».
يدخل البواب من الخلفية ومعه صينية ويجلس على كرسي بجانب ميرسول. يصب القهوة في القدح ويلتقطها ميرسول. «موسيقى» البواب: بعد قليل سيأتي اصدقاء والدتك للتجهد (١). هكذا تكون

العادة. وفي اثناء هذا الوقت ساحظر المقاعد واذهب لاحضار بعض القهوة.
البواب يضيء المصابيح الكهربية.
٣٧ ـ لقطة قريبة: ميرسول وقدح القهوة.
ميرسول: هل انت هنا من مدة طويلة؟
٣٨ ـ لقطة قريبة: للبواب.
البواب: من خمس سنوات.
٣٩ ـ لقطة عامة متوسطة: البواب وميرسول ـ ميرسول يضع يده في جيبه.
٤٠ ـ لقطة قريبة: تاخذ يد ميرسول علبة سجاير من جيب جاكتته. (حركة بانورامية سريعة الى اسفل) تصل الى يده وهي تلتقط سيجارة بتردد ثم تضعها ثانية في العلبة. (بانوراما الى اعلى والى اليمين) اثناء وضعه لعلبة السجائر في جيبه ثم يغير رأيه (بانوراما الى اليسار) اثناء اخراجه لسيجارة يقدمها للبواب وهو على يساره.
ميرسول: تدخن؟..
البواب: اه..

٤١ ـ لقطة عامة متوسطة: البواب وميرسول. يأخذ البواب السيجارة ويشعلها له ميرسول. ثم يشعل سيجارته. يدخنان. يقف ميرسول ويخطو تجاه البواب.
ميرسول: هل من الممكن اطفاء احد المصابيح؟ البواب :اه.. لايمكن لان التركيبات الكهربية صنعت هكذا.. فاما تضاء كلها او تطفأ كلها..
٤٢ ـ لقطة عامة: ميرسول والبواب. يخرج البواب من اليسار، يتقدم ميرسول ويستند على الباب. يعود البواب ومعه المقاعد.
٤٣ ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول يضع رأسه بين يديه منحنيا الى اسفل. ثم يرفع رأسه.
٤٤ ـ لقطة قريبة: للمرضة بالرباط الابيض وهي تعبر المكان من اليسار وتخرج.
٤٥ ـ لقطة تركيبة: ميرسول
(تتحرك الكاميرا بانوراميا الى اليسار بطول الحائط تستعرض الوجوه ذات الغشاوة (خارجة عن التركيز البؤري).
«**موسيقى**».

٤٦ ـ لقطة قريبة: (بانوراما تبدأ من اليسار) تستعرض وجوه كبار السن. وهم جلوس بالقرب من التابوت.
٤٧ـ لقطة قريبة: ميرسول.
«بكاء خارج مجال الكاميرا»
«بانوراما الى اليمين» اثناء دخول البواب.
البواب: كانت تحب المرحومة والدتك.. وتقول انها صديقتها الوحيدة هنا، وانها لم يصبح لها بعد الان احد.
«بانوراما الى اليسار» تعزل البواب اثناء عبوره تجاه الامامية، ويخرج من يسار امامية الكادر.
٤٨ـ لقطة عامة متوسطة: (موسيقى) كبار السن يجلسون حول التابوت، ويعطى البواب ظهره للكاميرا، ويجلس ميرسول في يسار امامية الكادر. يذهب البواب الى الخلفية تجاه المرأة التي تبكي والمختفية وراء التابوت.
«صوت بكاء».
٤٩ـ لقطة متوسطة: **لضوء السماء. يتغير ضوء السماء من القتامة الى ضوء الصباح.**
«موسيقى» بكاء خارج مجال الكاميرا»
٥٠ـ لقطة قريبة: **لامرأة عجوز تنام على كتف رجل عجوز ايضا.** (بانوراما الى اليسار) **على طول صف كبار السن الجالسين ومعظمهم في نوم عميق.**
«موسيقى»

الفصل الثاني

شارع خارج الملجأ ـ خارجي ـ نهار
١ـ لقطة قريبة: **ميرسول يستند الى شجرة، ثم يعبر الطريق تجاه اليسار، (تحريك الكاميرا بانوراميا) فيحتوي الكادر على عربة الموتى. ويحمل (حاملو بساط الرحمة) التابوت من فناء الملجأ الى الطريق في خلفية الكادر. يصحبهم القس ومعه غلامان من افراد فرقة «الكورس» لتلاوة الاناشيد الدينية، ومدير الملجأ ومشيع الجنازة (اللحاد).**
يقف المدير مع ميرسول.
المدير : لايمكننا السماح لنزلاء الملجأ بالاشتراك في الجنازة. اذ انها مسألة انسانية.

ثم يستدير المدير ليرى رجلا عجوزا يسير نحو الامام مع امرأة.

المدير: ولكنني استثنيت عجوزا.. صديقا لوالدتك، وهو توماس بريتز.

تخرج عربة الموتى من اليمين، يتجه المدير وميرسول ناحية اليمين ويخرجان من الكادر. يتقدم الرجل العجوز والمرأة من الخلفية، في حين يغلق البواب بوابة الملجأ.

طريق - خارجي - نهار

٢ـ لقطة عامة: ميرسول والمشتركون في الجنازة، يتبعون عربة الموتى التي تتحرك في الخلفية.

٣ـ لقطة عامة: السماء (زوم - اقتراب).

صوت المدير: انه شعورصبياني تقريبا ولكنهما كانا لايفترقان قط.

٤ـ لقطة متوسطة: بريتز يسير نحو الامام. (تتحرك الكاميرا الى الخلف.)

صوت المدير: وفي الملجأ كان النزلاء يداعبونهما وكانوا يقولون له انها خطيبتك. وكان ذلك يدخل عليهما السرور.

٥ـ لقطة بعيدة للغاية: يتجه المشتركون في الجنازة نحو الأمام تجاه اليسار الى الحقول، (حركة بانوراما بطيئة).

طريق - خارجي . نهار

«قعقعة عجلات العربة»

٦ـ لقطة عامة: بتجه المشتركون في الجنازة الى الامام «حركة بانورامية الى اليمين» الجميع يخرجون من اليمين، وتستبقي الكاميرا ميرسول والبواب والمدير «ثم تقوم الكاميرا بحركة بانورامية» فيحتوي الكادر على نهاية عربة الموتى. تدخل الممرضة من اليسار وتتبع الاخرين. «زوم اقتراب» على بريتز وهو يسير في الحقول.

٧ـ لقطة قريبة متوسطة: ظهر السائق.

(صوت قعقعة عجلات العربة

٨ـ لقطة قريبة متوسطة: **مشيع الجنازة وميرسول**



في المشرحة بانتظار جثة والدته قضى «ميرسول» الليل يحتسي القهوة التي قدمها له حارس المشرحة ويدخن كثيرا وهناك تعرف على بعض من اصدقاء والدته

يسيران نحو الامام (تتحرك الكاميرا الى الخلف.)
مشيع الجنازة: انها طعنة.
ميرسول: كيف!!
مشيع الجنازة: انها طعنة.
ميرسول: اي نعم.
مشيع الجنازة: هل؟ هي والدتك..
ميرسول: نعم.
مشيع الجنازة: كانت عجوزا.
ميرسول: هكذا..

المقبرة - خارجي - نهار

«صوت الصلوات للقس»

٩- لقطة عامة: ميرسول والقس ومشيع الجنازة الى جانب المقبرة، اثناء اسقاط التابوت (زوم اقتراب للكاميرا).

١٠- لقطة قريبة: ميرسول.

«صوت ميرسول» تبقى لي من ذكرى هذا اليوم..

١١- لقطة متوسطة. (الى اسفل) التابوت في المقبرة في حين يلقى عليه التراب.

صوت ميرسول: التراب الاحمر..

١٢- لقطة قريبة: بريتز.

صوت ميرسول: الذي اهيل على تابوت امي.

١٣- لقطة متوسطة: ميرسول ومشيع الجنازة.

١٤- لقطة قريبة: بريتز.

صوت ميرسول: وغيبوبة بريتز.

« زوم ابتعاد Zoom out» اثناء التقاط البواب والممرضة لبريتز لحظة اعيائه.

١٥- لقطة قريبة: ميرسول.

صوت ميرسول: ازهار ونبات «الجيرانيوم» الحمراء على قبور الجبانة.

ميرسول يمسح وجهه.

١٦- لقطة عامة متوسطة: للشمس. تصل الى عدم التركيز البؤري (غشاوة للمنظر) في حين تتداخل معها (لقطة قريبة متوسطة) تظهر فيها «ماريا». وهي قادمة من المقصورة بعد قفلها للباب، تمر على اليسار، (تتحرك الكاميرا معها)، وتعبر وسط مجموعة من الشباب يرتدون ملبس الحمام.

ماريا: اهلا! صباح الخير.. ترى هل هو ام لا..

حمام الميناء - خارجي - نهار

١٧- لقطة متوسطة: ميرسول ومجموعة من المستحمين. تدخل ماريا من يمين امامية الكادر.

ميرسول: ماريا!
ماريا: من وقت طويل لم نلتق - مازلت تعمل في مكانك نفسه؟.
ميرسول: نعم - وانت اين تعملين الان؟

١٨- لقطة متوسطة: ميرسول وماريا (التركيز على ماريا، وبعض الناس في الخلفية.

ماريا.. انا؟ مازلت في مكتب التصدير الذي عملت فيه بعد تركي لعملي معك.

يمر بعض الناس في الامامية من اليمين الى اليسار.

ميرسول: اه.. انه لمن المؤسف فعلا.. انك لم تبقي معنا..!

ماريا تدفع ميرسول الى اليمين «حركة بانورامية للكاميرا».

ماريا: آه.. كعمل.. فان المكان الذي اعمل فيه الآن افضل..! تعالى ! آه..آه.. آه..

يتجهان الى اليسار، «بانوراما - معهما» ويرى بعيدا عنهما مجموعة من المستحمين.

تضع ماريا قدما واحدة في الماء.. وتضحك، «زوم - اقتراب».

١٩- لقطة عامة: مستحمون في الماء على السطح في الخلفية. ميرسول وماريا يغطسان في الماء.

(صوت هذر وهراء)

٢٠- لقطة متوسطة: ميرسول يسبح من اليمين الى اليسار، وتتبعه ماريا، (بانوراما) حتى يحتوي الكادر على العوامة. يغطس رجل بعيدا عن العوامة. بينما يقفز ميرسول وماريا عليها، ويتعانقان، ويسبح اثنان على اليسار.

«موسيقى»

يستلقي ميرسول وماريا على العوامة. ويضع



لقاء ميرسول وماريا في حمام السباحة

ميرسول رأسه على بطنها «زوم ـ اقتراب الى اسفل».

صوت ميرسول: وملت برأسي الى الخلف ووضعته فوق بطنها، فلم تعترض، وعلى ذلك بقيت على هذا الوضع، واخذت اتطلع الى السماء التي كانت زرقاء وذهبية. مكثنا هكذا نصف ساعة نائمين، وأحسست ببطن ماريا تنبض برقة.

وتبدأ العوامة في التمايل. وينظر ميرسول الى اعلى، وتضحك ماريا.

«ضحكات ماريا».

٢١ـ لقطة متوسطة: ميرسول وماريا يجففان البلل خارج المقصورة. ويظهر في الخلفية بعض الناس.

ميرسول: ترى؟ مالذي قررته؟ أتريدين حقيقة ان تذهبي الى السينما؟

ماريا: نعم!. اتمنى ان ارى فيلم فرناندل الجديد.

٢٢ـ لقطة قريبة: ميرسول.

ميرسول :آه اوافق على ذلك.

يعود تجاه مقصورته.

٢٣ـ لقطة قريبة متوسطة: ماريا تصفف شعرها،

وتستعمل مراة يد.
٢٤ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول بجانب باب المقصورة، ونرى شريطا اسود على كم الجاكت. (الصدره).
صوت ماريا: انت في حداد.
ميرسول: نعم لقد توفيت امي.
٢٥ـ لقطة متوسطة: ماريا ـ ورواد الحمام في الخلفية.
ماريا: متى؟
٢٦ـ لقطة قريبة متوسطة: (الى اسفل ـ عكسية) ماريا تجلس وظهرها الى الكاميرا.
صوت ميرسول: بالامس.
«زوم اقتراب الى لقطة قريبة» لوجه ماريا ينعكس من المرآة.

قاعة عرض سينمائي ـ داخلي

٢٧ـ لقطة متوسطة: فرناندل (أبيض واسود) على الشاشة ـ (زوم. اقتراب الى لقطة قريبة).
«ضحكات خارج مجال الكاميرا».
٢٨ـ لقطة قريبة متوسطة (ميرسول وماريا جالسان على مقاعد السينما يتابعان الفيلم.
«ضحكات ماريا» موسيقى.. ضحكات خارج مجال الكاميرا..
ميرسول يقبل ماريا.

غرفة ميرسول ـ داخلي ـ نهار

٢٩ـ لقطة متوسطة : ميرسول على السرير.
(زوم ـ اقتراب) عليه وهو يتثاءب، وينظر حوله، ويتحسس الوسادة الى بجانبه.
٣٠ـ لقطة قريبة: الوسادة. يدخل ميرسول من اليسار، يدفن رأسه في الوسادة، ويستنشق رائحة ماريا التي تركتها.
٣١ـ لقطة قريبة: كرسي عليه سجاير، ومنبه، ومنفضة سجاير. تدخل يد ميرسول وتتلمس المنبه وتأخذ السجاير. وتنزل قدماه من على السرير.. (بانوراما الى اعلى) في حين يسير ميرسول في الخلفية.
صوت ميرسول: لقد تذكرت ان يوم الاحد. الذي يسبب لي الكدر والانزعاج. انني لا احب يوم الاحد.
ميرسول يتمدد.

طريق ـ خارجي ـ نهار

٣٢ـ لقطة عامة بعيداة: (اسفل) يسير ميرسول من اليسار الى اليمين على طريق المشاه (بانوراما الى اليمين).
بار ـ داخلي.
٣٣ـ لقطة قريبة متوسطة: يجلس ميرسول على منضدة يسحب طفاية ويدخن سيجارة.

غرفة ميرسول ـ داخل.

٣٤ـ لقطة عامة بعيدة: (اسفل) يسير ميرسول من اليسار الى اليمين على طريق المشاة (بانوراما الى اليمين).
مشرب ـ داخلي.
٣٣ ـ لقطة قريبة متوسطة: يجلس ميرسول على منضدة يسحب منفضة ويدخن سيجارة.

غرفة ميرسول ـ داخل

٣٤ـ لقطة قريبة متوسطة: ستائر على الشرفة. يدخل ميرسول من يمين الامامية بظهره الى الكاميرا.
صوت ميرسول: كان الطقس جميلا.
يجلس ميرسول في الشرفة «بروفيل».
صوت ميرسول: ولكن الاسفلت كان مبللا وملوثا بالزيوت.
٣٥ـ لقطة متوسطة: ميرسول (وظهره للكاميرا) يجلس في الشرفة. وترى البيوت في الخلفية.
٣٦ـ لقطة عامة (الى أسفل): يسير بعض الناس في الطريق. (كاميرا ـ زوم اقتراب الى اسفل).
على عائلة مكونة من خمسة افراد.
صوت ميرسول: كان المارة يسيرون بنغمية سريعة وكانوا متشابهين.
«بانوراما مع سيرهم من اليمين الى اليسار»
٣٧ـ لقطة قريبة: ميرسول.
(موسيقى).
٣٨ـ لقطة عامة (الى اسفل)! رجل يكنس بجانب بار «بيروت» بانوراما بطيئة الى اليمين) تجاه واجهة محل بيع دخان يحمل صاحب المحل مقعدا، ويضعه على طريق المشاة. يجلس عليه ويضع احد ساقيه في جانب والساق الاخرى في جانب اخر، ويتكيء بذراعيه على ظهر المقعد.

(موسيقى).

٣٩ـ لقطة قريبة: يقوم ميرسول، ويلف مقعده ويجلس عليه كراكب الجواد. (كاميرا ـ زوم اقتراب).

(موسيقى)

مزج الى

٤٠ـ لقطة عامة متوسطة: جمع من المتفرجين العائدين من الملعب يسيرون في الطريق ـ يهللون ويضحكون. ويحمل احدهم شابا على كتفه ويتحركون جميعا من اليمين الى اليسار.

اصوات اللاعبين: لقد تغلبنا عليهم ٣ الى صفر.

٤١ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول.

(هلهلة خارج مجال الكاميرا)

مزج الى

٤٢ـ لقطة عامة (الى اسفل): يسير بعض الناس في الطريق ليلا. (بانوراما الى اليسار) فنرى رجلا يسير بعيدا عن مسيرة جمع من الناس، على طريق المشاة المملوء بالمناضد بالقرب من المشرب.

مزج الى

٤٣ـ لقطة عامة: (الى اسفل): الطريق خال ليلا. (بانوراما الى اليمين).

«موسيقى» ـ (صوت رجل يؤذن بالعربية ـ الله اكبر...)

٤٤ـ لقطة متوسطة: ميرسول يغلق باب الشرفة. يخرج من جانب الغرفة ويظهر في جانب اخر.

صوت ميرسول: وخطر في ذهني حينئذ انه قد مر يوم احد آخر..

٤٥ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول.

صوت ميرسول: وان أمي قد تم دفنها.

(كاميرا ـ زوم اقتراب) تجاه المنضدة وعليها المصباح والزجاجة.

صوت ميرسول: واني ساستأنف عملي غدا.

وان شيئا لن يتغير في حياتي.

مكتب رئيس العمل ـ نهار داخلي

٤٦ـ لقطة متوسطة: رئيس العمل وموظف في يمين. الامامية، يمر الرئيس الى اليسار، (تتحرك الكاميرا معه ببانوراما) فيحتوي الكادر على امرأة تجلس على آلة كاتبة وموظف على مكتبه.

رئيس العمل: صباح الخير.

العاملون: صباح الخير.

يخلع الرئيس «صدرته» ويلف حول المكتب.

الرئيس: أجلس.. أجلسوا جميعا..

٤٧ـ لقطة متوسطة: يقف ميرسول عن مكتبه ثم يجلس.

صوت الرئيس: كيف حالك ؟ يسير على ما يرام؟

ميرسول: نعم يسير على مايرام.

صوت الرئيس: هل ارهقت نفسك اكثر مما ينبغي؟

ميرسول: لا..لا

٤٨ـ لقطة قريبة متوسطة: رئيس العمل.

رئيس العمل: خالص عزائي.

٤٩ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول.

ميرسول: شكرا.

٥٠ـ لقطة قريبة :رئيس العمل.

رئيس العمل: كم كان عمر والدتك؟

٥١ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول.

ميرسول: حوالي الستين.

٥٢ـ لقطة قريبة متوسطة: رئيس العمل، ينحرف الى اليمين

(مسويقى)

رئيس العمل: آه.. أسمع يا..

٥٣ـ لقطة عامة متوسطة: ميرسول يقف عند مكتبه، يرتدي (صدرته). يتقدم ميرسول الى الأمام، ويمر الى اليسار، (تتحرك الكاميرا ببانوراما معه). ينزل هو وبعض زملائه على السلالم.

الفصل الثالث

مخزن البضائع ـ داخلي ـ نهار

١ـ لقطة قريبة: للسلم، (تتراجع الكاميرا الى الخلف) في حين يتقدم رجل الى الأمام يحمل بضاعة. يدخل في الكادر شاب من اليسار ويعبر المكان الى اليمين. (تتحرك الكاميرا بانوراميا) (اصوات همهمة) فيدخل ميرسول في الكادر وهو ينزل على السلالم. تجري ميرسول وصديق شاب الى اليمين، (بانوراما) يتخلف ميرسول قليلا. ثم يخرجان من اليمين.

(صوت صفير شاب).

ساحة مخزن البضائع ـ خارجي

٢ـ لقطة متوسطة: الشاب وميرسول الساحة تجاه السور. تمر سيارات وبعض الناس.

(أصوات حركة المرور)

٣ـ لقطة قريبة متوسطة: يجري ميرسول والشاب الى اليمين عبر الساحة (حركة بانوراما للكاميرا) فيحتوي الكادر على عربة «نقل ذات السطح».

ميرسول: عما نويل!

عما نويل: نعم!

ميرسول: هيا بنا!

هما نويل: هيا بنا.. بسرعة.. لنأخذ هذا.. استجمع قواك.

يجري كلاهما وراء العربة. ويقفز ميرسول على خلفيتها، ويساعد الشاب «عما نويل» على الصعود والجلوس «كاميرا ـ زوم اقتراب».

مطعم ـ داخلي ـ نهار

٤ـ لقطة متوسطة: ميرسول والشاب يدخلان من اليمين تجاه رجلين خلف آلة حاسبة.

ميرسول: سيلست!. نحن هنا!

سيلست: اهلا كيف حالك.

يسلم ميرسول على سيلست «صاحب المطعم».

ميرسول: انا جائع للغاية.

٥ـ لقطة متوسطة: ميرسول وسيلست قريب منه، ويجلس ايمانويل بظهره للكاميرا.

سيلست: هذا افضل.. كالمعتاد؟

٦ـ لقطة متوسطة: لصحاب المطعم بينما تتقدم فتاة بنظارة نحو الامام، وتجلس على منضدة في يسار الخلفية.

٧ـ لقطة متوسطة: ميرسول وصديقه يجلسان على منضدة، سيلست يحمل بعض الطعام.

٨ـ لقطة قريبة متوسطة: الفتاة ذات النظارة وسيلست.

سيلست: ما الذي احضره لك اليوم؟

الفتاة تأخذ دليل الطعام.

الفتاة ذات النظارة: مشهيات، لحمة مشوية جبنة، فاكهة وقهوة.

٩ـ لقطة متوسطة: يجلس ميرسول وصديقه على المنضدة يأكلان. يقف سيلست في الخلفية. ينظر ميرسول تجاه الفتاة ذات النظارة (خارج مجال الكاميرا) ثم ينظر اليها ايضا صديقه الشاب.

١٠ـ لقطة متوسطة: تجلس الفتاة ذات النظارة على المنضدة بظهرها الى الكاميرا. يحضر سيلست ما طلبته ويدخل من اليمين.

سيلست: هاهي ذي الطلبات.

١١ـ لقطة متوسطة: ميرسول وصديقه الشاب على المنضدة يأكلان.

١٢ـ لقطة قريبة متوسطة: الفتاة ذات النظارة وهي تأكل. (زوم اقتراب عليها).

الرواق ـ خارجي ـ ليل

١٣ـ لقطة عامة متوسطة: يقف بعض الناس على ممر المشاة، ميرسول يتقدم من الخلفية الى الأمام (بانوراما للكاميرا).

(موسيقى)

١٤ـ لقطة متوسطة: ميرسول، سالامانو والكلب. (موسيقى) امرأة بظهرها للكاميرا.

ميرسول: مساء الخير ياسيدتي.

سالامانو: رمة نتل وجبان!

يقف ميرسول يستدير ويتجه الى سالامانو والكلب.

١٥ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول.

(موسيقى)

مالذي فعله؟

١٦ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول بظهره للكاميرا، يتجه سالامانو قليلا نحو الخلفية ويعتدل.

(موسيقى)

سالامانو: دائما في الشارع، يارمة، ياقذر، اتحرك!

يتجه سالامانو الى الخلفية مع كلبه

(موسيقى)

١٧ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول وهو ينظر تجاه سالامانو والكلب ويبتسم ويهز رأسه. يمر ريمون في الأمامية من اليسار الى اليمين، ويقف في الخلفية.

١٨ـ لقطة قريبة متوسطة: ريمون بعيد عن السينما ميرسول في يسار الأمامية. ويرى سالامانو والكلب بعيدا في الخلفية.



ميرسول وريمون يتناولان العشاء

ريمون: انه لحادث عجيب، ايه..؟

ميرسول: آه..

ريمون: الا يثير هذا اشمئزازك؟

١٩ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول وريمون.

ميرسول: (آه.. موسيقى)

يتجه ريمون الى الخلفية، يقف، ويست ,ير، ويعود الى الامامية مرة اخرى.

ريمون: عندي في البيت سجق، ونبيذ، لماذا لاتأتى وتأكل قطعة معي؟

ميرسول: بكل سرور، شكرا.

يتجهان الى السلالم.

٢٠ـ لقطة عامة متوسطة: شارع. يجلس اثنان على دكة على اليمين سلامانو في الخلفية بعيدا يمشي مع الكلب.

شقة ريمون ـ دداخلي ـ ليل

٢١ـ لقطة عامة متوسطة: ميرسول يجلس في الخلفية في غرفة اخرى. يقف ريمون في يسار الأمامية ـ ياخذ اناء ويتجه الى الخلفية، او الى ميرسول الذي يهم واقفا، ويسحب صدرته، يضع ريمون الطعام في الاناء، ويخرج من اليمين. يجلس ميرسول على المنضدة.

٢٢ـ لقطة متوسطة: ريمون يعبر المكان ماذا بميرسول يجلس ريمون على المنضدة ويبدأ في فتح زجاجة النبيذ.

ريمون: واصبحت عشيقتي.. وكان الرجل الذي تشاجرت معه هو اخوها، افهمت..؟

يصب ريمون النبيذ لنفسه.

٢٣ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول يشرب النبيذ.

صوت ريمون: فلنتكلم بوضوح. انني اعرف مالذي يقولونه علي في الحي. يقولون انني قواد.

ميرسول يأكل.

ولكنني رجل لي ضمير وذمة. انني اعمل خازنا.. ولنعد الى موضوعي..

٢٤ـ لقطة قريبة: ريمون.

ريمون: كنت ادفع ايجار غرفتها. واعطيها ٢٠ فرنكا في اليوم للأكل، واهديها كل فترة زوجين من الشررابات.. وعلى ذلك.. كانت تنال مني ١٠٠٠ فرنك في الشهر، ولكنها كانت تقول ان هذا المبلغ لايكفيها.. وان ماأعطيه

اليها لايكفي حاجاتها. وعلى ذلك قلت لها: لماذا لاتعملين نصف اليوم فقط؟
فنخفض بعض التخفيض من المصروف.
٢٥ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول يأكل.
صوت ريمون: ولكنها لم تفعل شيئا من هذا وتأكدت كما كنت اظن من انها تخونني.. وذات يوم وجدت في حقيبة يدها ورقة يانصيب. ولم تستطع ان تفسر لي كيف اشترتها.. ووجدت معها مرة اخرى ايصال رهن. وقالت انها رهنت سوارين.. اتفهمني؟
٢٦ـ لقطة قريبة: ريمون.
ريمون: وكنت لا اعلم شيئا عن هذين السوارين، وهكذا اصبح واضحا لي انها تخونني.
٢٧ـ لقطة متوسطة: ميرسول وريمون.
وهجرتها. ولكن قبل ان افعل ذلك ضربتها، وكشفت لها عن حقيقتها، وقلت لها ان كل ماتريده هي ان تتسلى بعرضها. آه.. آه..آه...
ريمون: ثم قلت لها يامسيو ميرسول، انت لاتدركين ان الناس سيحسدونك على السعادة التي احققها لك، وستعرفين فيما بعد اية سعادة كنت تتمتعين بها.
ميرسول: هيه.. هيه!..
٢٨ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول يشرب ويضع الزجاجة.
٢٩. لقطة متوسطة: يقف ريمون بعيدا عن ميرسول الذي يجلس في الأمامية.
ريمون: قبل ذلك.. كنت اضربها.. فكانت تصرخ بعض الوقت. ثم اغلق الشباك.
ريمون يفتح زجاجة اخرى من النبيذ.
وينتهي الموضوع ككل مرة.
يصب ريمون النبيذ لميرسول.
ميرسول: لا..لا..

ميرسول يشرب بينما ريمون يراقبه.
ريمون: انا معك.. ولكن الان اصبح الموضوع جديا، وارى انني لم اعاقبها عقوبة كافية.
ومن اجل ذلك اريد رأيك في الموضوع. وقد فكرت اولا في ان اقتلها.. او اتسبب في فضيحة لها، واستدعى الشرطة، فيكون لها سجل لدى شرطة الاداب.
٣٠ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول وريمون.
ريمون: ثم سألت عنها بعض الاصدقاء ممن يعيشون في بيئة السفلة والعاهرات. ولكني لم اجد دليلا ضدها اتمسك به.
ميرسول: آه..
ريمون: وقد اقترحوا علي ان الفق لها «حادثة» لكي تصبح مشبوهة، ولكن هذا الشي لم يكن هو الذي ايرده.
ميرسول يشعل سيجارة
والان مارأيك في الموضوع؟
ميسرول: انني لم اصل الى رأي فيه ولكنه موضوع مشوق..
ريمون: هل تظن ان في الأمر خيانة.. نعم اولا؟ ربما لايكون عندي سبب لا اقول انا ذلك ميرسول: نعم بكل تأكيد.. تبدو في الموضوع خيانة.
٣١ـ لقطة قريبة: ريمون يعتدل ويقف: (حركة رأسية للكاميرا معه)، ثم يعود ويعبر المكان الى اليمين.
ريمون: لا والان ساقول لك.. ماذا اريده.
ثم يعود، يشعل سيجارة ويسير خطوة الى اليسار «تتبعه الكاميرا ببانوراما».
ريمون: اريد ان اكتب خطابا لهذه المرأة. مملوءا بالسب والتهديد، ومملوءا في الوقت نفسه باشياء تجلعها تندم. اريد لها ان تاتي الى. واريد ان انام معها، كما وانني دائما في حنين الى اشتهائها.. اتفهم؟
«زوم اقتراب»
وعندما ينتهي كل شيء سابصق في وجهها واطردها..
ثم يمر ريمون الى اليمين، «بانوراما الى اليمين ثم الى أسفل» لتصل الى ميرسول.
ريمون: مرأيك..
ميرسول: نعم.. نعم.. اظن ان هذه الطريقة تحقق عقابا كافيا.
صوت ريمون: ـ هيه.. هكذا نحن متفقان
٣٢ـ لقطة متوسطة: ريمون وميرسول.
ريمون المشكل هو انني اعرف ما الذي يجب ان تكون عليه نغمة الخطاب. ولكني غير قادر على كتابته. ولهذا السبب قد فكرت ان أستعين بك هل يضايقك ان نكتبه حالا؟
ميرسول: لا..
ريمون يذهب الى الدولاب ويفتح درجا

(موسيقى)

٣٣ـ لقطة قريبة متوسطة: يعود ريمون من الدولاب ومعه ورق وريشة وحبر. (بانوراما الى أسفل والى اليمين). عندما يضع هذه الأشياء على المنضدة. (تستمر البانوراما الى اليمين) حتى تصل الى ايدي ميرسول.

تدفع ايدي ريمون الورق والحبر تجاه ميرسول.

صوت ريمون: والان انت صديق حقيقي.

٣٤ـ لقطة قريبة: ريمون.

ريمون: المرأة اسمها.. ياسمين افينانتير.

٣٥ـ لقطة قريبة: ميرسول.

(موسيقى)

ميرسول: عربية؟

صوت ريمون: نعم.

تتراجع الكاميرا الى الخلف، عندما يبدأ ميرسول في الكتابة.

طرقه السلم ـ داخلي ـ ليل

٣٦ـ لقطة عامة متوسطة: «من أعلى» ميرسول

(موسيقى)

٣٧ـ لقطة متوسطة (من أسفل): يقف ميرسول لحظة، ثم ينزل على السلالم وينظر من اعلى.. ثم يستمر في النزول.

الفصل الرابع

شاطيء ـ خارجي ـ نهار

١ـ لقطة عامة متوسطة: يسير ميرسول وماريا الى الأمام متجهين الى اليمين. ويجلس بعض العشاق في اليمين واليسار. (تؤدي الكاميرا حركة بانورامية).

صوت ميرسول: جاءت ماريا لتأخذني من المكتب؛ وقد اخترقنا كل المدينة سائرين في الشوارع الرئيسية.

يقفان. يمر بعض الناس عبر الامامية.

كانت كل النساء جميلات.

يعبران تجاه اليسار «بانوراما»، ثم يصلان الى أمامية الكادر ثانية.

وسألت ماريا، اذا كانت لاحظت ذلك.. فقالت لى نعم، كما وانها قد فهمت ما الذي اعنيه (موسيقى)

يتعاقبان، ثم يسيران الى الامام تجاه اليمين حركة بانورامية للكاميرا».

ماريا: هل تريد ان تتزوجني؟

يقفان..

ميرسول الامر سيان بالنسبة لي. واذا اردت يمكننا ايضا ان تتزوج.

يبدوان في السير مرة اخرى «تتحرك الكاميرا معهما».

ماريا: هل تحبني؟

ميرسول: لا اعرف.. اذا فكرت فقد اقول لا.. ولكن اذا اردت فلنتزوج.

يقفان. ماريا تقبل ميرسول. يمر بحارة تجاه الأمامية الى اليسار. يستمر ميرسول وماريا في السير تجاه اليمين.

ماريا: ولكن الزواج امر جدي..

ميرسول: لا..لا.. لا.. لا

ميرسول يقبل يد ماريا ويخرجان من اليمين

٢ ـ لقطة عامة متوسطة: يسير ميرسول وماريا بطول الشاطيء (تتحرك الكاميرا بانوراميا الى اليمين).

(موسيقى)

صوت ميرسول: قالت لي، اننى نوع غريب وانها ربما لذلك قد اعجبت بي، وهي تحبني. الا انها في يوم ما كانت ستبغضني للسبب نفسه. وفي هذه اللحظة قد احسسنا بشوق الى للرجوع الى المنزل بأقصى سرعة

غرفة ميرسول ـ داخلي

٣ ـ لقطة متوسطة: ستائر على الشرفة (حركة بانورامية للكاميرا الى اليسار واسفل).

صوت ميرسول: ونلقي بجسدينا على سريري وكنت قد تركت الشباك مفتوحا.

ميرسول وماريا على السرير. يرتشفان القبلات.

وكان جميلا، الاحساس بهواء الليل النقي وهو يلعب بجسدينا.

ردهة ودرجات السلم ـ داخلى ـ نهار

٤ ـ لقطة متوسطة (الى اعلى) يصعد ميرسول السلم.

صوت سالامانو: سنخرج الان. هل تتحرك؟



ميرسول وريمون وماريا

يقف ميرسول، وينظر الى اعلى، ثم يستمر في الصعود. ويخرج من اليمين

غرفة ميرسول ـ داخلي

٥ ـ لقطة قريبة متوسطة: ماريا تمسك بغلاية القهوة، وتتحرك الى اليسار (تؤدي الكاميرا حركة بانورامية معها) فيحتوي الكادر على ميرسول اثناء دخوله من الباب.

ماريا: لماذا لم تترك الباب مفتوحا؟ فيدخل تيار من الهواء، ويكون بذلك الجو منعشا

ميرسول: نعم.

ماريا تشير الى بيجامة ميرسول التي ترتديها

ماريا: انظر ما الذي ارتديه اه فلنر ما لذي اشتريته.

ماريا تأخذ الحاجات من ميرسول، وتتجه الى اليمين «بانوراما تعزل ميرسول»..

وتتناول ماريا قطعة من اللحم.

ماريا: ممتازة! لابأس بها.

ماريا تنشغل في اعداد الطعام عند الموقد

صوت سالامانو: رمه! نذل جبان! تحرك!

ماريا تنظر بعيدا الى اليسار

ماريا: ماالذي حدث؟

٦ ـ لقطة قريبة متوسطة: ميرسول ـ يتقدم الى الامام.

ميرسول: آه! انها قصة بدأت منذ ثماني سنوات.

يجلس ميرسول على المنضدة «بانوراما الى اسفل» على يديه وهي تستعد لسحب قدح القهوة. وتمسك يد ماريا بغلاية القهوة.

وتصب بيدها القهوة في القدح.

الكلب عنده مرض جلدي. ذهب بشعره بأكمله وامتلأ بالجرب. «ماريا تضحك»

ميرسول: وقد وصل العجوز الى ان اصبح شبيها لها.

تصب يد ماريا القهوة في قدحها «كاميرا ـ بان الى

اعلى» وتصل الى ماريا وهي تضحك وتبتعد قليلا بقدحها. ثم تعود وقد انتهت من الضحك.

بنـاء على كـلامه. ان الكلب قـد تعلم طريقـة مشي صاحبه نفسها. وكأنهم من الجنس نفسه

ماريا: هل تحبني؟

٧ ـ لقطـة قريبـة متوسطـة: يجلس ميرسـول عـلى المنضدة ويأكل (زوم اقتراب ثم حركة رأسيـة يسترد ميرسول وضعه ويأكل.

ميرسول: هـذا شيء ليس له اهمية. ويخيـل إلي انني لاأشعر بالحب.

٨ ـ لقطة قريبة متوسطة: ماريا يظهر عليها رد الفعل ـ تتحـرك الى اليمـين (ومعهـا الكـاميـرا في حـركـة بانورامية). تنظر في مرآة. يدخل ميرسول من اليسار، يقبل رقبتها من الخلف، ثم يدور حولهـا ويقبلها مـرة اخرى.

ماريا: هيه؟.. اتريد مرة ثانية؟..

ميرسول: **نعم**

ينحني ميـرسول ويقبلهـا اثناء رفعهـا لاكمـام **بيجامته الى اعلى، ثم يحملها بين** ذراعيه **(بانوراما» (ماريا تضحـك). ثم يلقي بها عـلى السريـر. ينظر كلاهما الى اعلى اثناء سماعهما لصوت بكاء (خارج مجال الكاميرا)**

صوت ريمون: لقد خدعتني... هيه..؟ لقد خدعتني!

يجلسـان على السـرير، ويقـوم ميـرسـول، يعبـر الامامية، ويخرج من اليسار.

ردهة ودرجات السلم ـ داخلي

٩ ـ لقطة عامـة متوسطـة: **(الى اسفل). ميـرسول يجري الى طريق السلم. وينظر الى اعلى.**

(اصوات مشاجرة خارج المجال)

ويبدأ في الصعود، ثم يقف.

صوت ريمون: وسـوف اريك! واعلمـك مالذي يحـدث عندما تخونين احدا مثلي.

ماريا تلحق به

ماريا: **مالذي حدث.**

يدخل رجل من اليسار.

«حركة رأسية للكاميرا الى اعلى» على السلام يظهر رجل وامرأة ينصتان الى صوت الشجار (خارج مجال الكاميرا) تليها بانوراما الى اسفل) فيظهر رجل اخر وامراتان وهم يهبطون السلم.

(اصوات).

١٠ ـ لقطة متوسطة: (الى اسفل). يصعد ميرسـول بعض السلالم (بانوراما تتبعه).

ثم تلحق به ماريا وتوقفه.

ماريا: افعل اي شيء! اذهب وائت بشرطي.

ميرسول: انني لااحب الشرطة.

تنزل امرأة على السلالم وظهرها للكاميرا، تمـر على ميرسول وماريا.

المـرأة:اذهب انا.. سـأذهب انا، وانـادي شـرطيـا.. سأذهب انا وانادي شرطيا..

سأذهب انا..

تستمر المرأة في النزول، (بانوراما الى اسفل) لتعزل ميرسول وماريا.



لويجي فسكونتي

الغريب.

الجزء الثاني في العدد القادم



الروائي الامريكي

سكوت سومر

الكتابة هي الشيء الوحيد الذي يمنعني من البكاء

ترجمة واعداد:
ازهار مهدي العزاوي
عن مجلة غارغويل

دأبت معظم المجلات الادبية على اجراء مقابلات مع الشخصيات المعروفة في ميادين الفن والادب لكن اللقاء الذي اجرته مؤخراً مجلة غارغويل الامريكية لم يكن كغيره. انه انشودة حياة او لنقل رحلة ممتعة في التجربة الابداعية لروائي شاب قد لانعرف الكثير عنه ، لكن ماقدمه في ميدان الرواية والقصة القصيرة يعد بالكثير فمن هو سكوت سومر؟

انه روائي امريكي شاب ولد عام (١٩٥١) في مدينة ساوث اورغ في ولاية نيوجرسي الامريكية. حصل على شهادة البكالوريوس من جامعة اوهايو وسلين ثم حصل على شهادة الماجستير في الكتابة الابداعية من جامعة كورنيل. له قصص عديدة منشورة في مجلات امريكية معروفة وله روايتان منشورتان «فضيلة الاقتراب» «١٩٧٩» و«الملاذ الاخير» «١٩٨٢» ومجموعة قصصية «العمر» «١٩٨١». وستصدر روايته الجديدة «الحصار» قريبا وستكون بداية رحلتنا معه بالسؤال الآتي.

قارنت جريدة نيويورك تايمز في عرضها لمجموعتك القصصية «العمر» رقة احساسك ووعيك باحساس ووعي سالينغر وفيتز جيرالد وانا مندهش لان النقاد لم يقارنوا بينك وبين جون ارفنغ وجون تشيغر فما رأيك؟

ـ طبيعي جداً ان اشعر بالدهشة والاطراء لمثل هذه المقارنة، فاهتمام من هذا النوع لايخلو من اساس متين والفكرة هنا هي ما اعنيه ان الاهتمام المشترك لدى الشباب اليوم هو هذا التوق الشديد لـ «ماض ضائع» ولو تحدثنا عن الامر من الناحية النفسية لوجدنا بان هذه الحركة التراجعية تشرح ادراكنا للحصار النفسي الذي وجدنا انفسنا فيه لكن ماهو مهم في هذا الادراك الطريقة التي يعامل بها الكاتب هذا الموضوع. فطريقة فيتزجيرالد تبهرني لانه ذكي جدا على الاقل في «غاتسبي العظيم».

اما بالنسبة لطريقة تعاملي مع موضوعي وخوفا من ان ابدو مبالغا في الحديث عن نفسي اخشى من ان تكون طريقة التدريب الفنية لاتزال ظاهرة في الكتابة حتى وان امتطى نثري هذه الطرق من غير ايد !

اما عن جون تشيغر فاعتقد بانه مهتم ايضا بموضوعات الضياع والتوق الى الماضي وماندعوه ـ ببراءة ـ الاستتار بالماضي». وقد تأثرت كتاباتي باسلوبه وبافكاره وبخاصّة في قصصه «السياح» و «وَداعاً اخي» انني معجب جدا بطريقته الهادئة في تصوير وانارة الحزن بنجاح يفوق اى كاتب آخر باستثناء «تشيكوف» ولست قادرا على التعليق على مقارنتي «بجون ارفنغ» لاني لم اقرأ اعماله بعناية تامة حتى اناقش الموضوع بجدية.

*** كيف كان رد فعلك بعد قراءة النقد المدمر لروايتك «الملاذ الاخير» في جريدة نيويورك تايمز؟**

ـ تألمت جداً من ذلك النقد وكانت جميع النقود قاسية تماماً وربما يكون ذلك لان توقعاتي لنجاحها كانت كبيرة جداً. لقد اصبت بذهول شديد وشعرت وكأن كل الزخم الهائل في «عملي» قد وصل الى نقطة النهاية واتمنى ان يكون احساسي هذا مؤقتاً. انا اعرف بان هناك مشاكل في تلك الرواية، لكن البلادة التي تناول فيها الناقد روايتي لاتزال تثيرني حتى بعد مرور عامين على ذلك العرض النقدي غير العادل. ان ماأتوقعه من العرض النقدي للعمل الابداعي ان يكون ذكياً وعادلاً او لنقل «محترماً سواء كان مديحا ام ذماً لكن السطحية في النقد امر لايمكن اغتفاره ابدا. وعلى اية حالة كان التعامل الاعلامي مع روايتي «الملاذ الاخير» محترما وآمل ان تحظى روايتي الجديدة بدراسة جدية اكثر. من ناحية اخرى تعلمت ان من الضروري جدا ان اثابر على كتابة مايجب ان اكتبه لاشباع حاجاتي النفسية من دون ان ابدد ما بداخلي كثيرا بسبب مايكتبه النقاد.

*** كثيرا مانواجه صعوبة في فهم اختيارك البارع لاسماء شخصياتك (الاسماء الرمزية الساخرة) فعلى سبيل المثال شخصية «غريس» (فرصة) وهنري (الاقتراب) وفي (القمة) وترامب (العاوية). فهل تعد هذا الاستخدام اداة لمنح شخصياتك بعداً معيناً ام ماذا؟**

ـ ذات مرة وانا تلميذ في المدرسة قرأت بان «كل الروايات الجيدة تتوق لرمزية سامية» ولذلك وبطريقتي الغريبة هذه حاولت الايماء بمعنى اخر للنثر الذي اكتبه واظن بان اسماء شخصياتي تسخر مما يدور حولها ببراعة لكنها ليست سخرية من الادب الرمزي لاني لم اصل الى هذا المستوى الرفيع بعد واحاول التلاعب قدر الامكان بادواتي لاتمتع بها لان الابداع واللعب لايمكن فصلهما تماماً

بالنسبة لي في الاقل. قد اذهب بعيدا في لعبتي هذه بعض الاحيان ولكن ما الخطأ في اقتراح وجود امر شيطاني في بعض تركيباتنا الاجتماعية من خلال اسم؟ قد يحرض هذا الاقتراح مواطناً شاباً في امبراطوريتنا المنارة على التفكير بصورة اعمق بما يدور حوله لكني لن اعتذر عن خشونتي في اللعب.. ليس في هذا العهد «الجمهوري» على اية حال.

* هل هناك رمز ديني في روايتك «العمر»؟

- اجل فقد حاولت اقتراح فكرة دينية، فالحدث في الرواية يستمر لفترة سبعة ايام وليال تلت حادثاً نووياً لم يكن «عرضيا» بالنسبة لي. اردت ان اسلط الضوء على محور حضارتنا في مجتمع يدار من فنيين اختصاصيين لان اي مدينة ستقع حتما في مشكلة نفسية وحضارية عندما تصبح قوى «التخريب» اكثر فتنة وابهارا من قوى «الخلق او الابداع». فانا لا افهم تماما عدم احترام الانسان العصري لنفسه وللعالم المتكون امامه، ربما يكون التواضع فضيلة لانستطيع الا ان نتوق اليها بذل لكني مندهش تماما فكم منا من لايخجل او لايزدري هذا التوق؟ قد تكون روايتي «العمر» في احدى مستوياتها عرضاً لما يحدث لانسان كهذا.

* ماتعليقك على تصنيف شخصياتك النسائية كالاتي:
صديقة تقدم العون وتمثل الخلاص غالبا ماتكون مشلولة او معتوهة او منبوذة وصديقة تمثل الهة جنسية وهي الشهوة التي يصعب الحصول عليه.؟

- اكتشفت متاخراً بان حياتي تقلد فني وهذا مايولد الندم في نفسي.

* لماذا بدأت بالكتابة؟

كنت مراهقاً حزيناً مهتاجاً وقلقاً وكنت حساساً جدا ومن النوع الذي يبكي كثيرا. لم اكن قادرا على قول جملة واحدة من غير بكاء ومن غير تساؤل زملائي عما يبكيني في كل مرة. كنت اكتب الرسائل لامي وابي وانا في الثامنة من عمري فذلك اسهل كثيرا من الشعور بالخجل بعد البكاء. اشعر بالضياع تماما مالم اكتب وبصراحة اقول بان الكتابة هي الشيء الوحيد الذي يمنحني القدرة على عدم البكاء لمرتين في اليوم في الاقل في الفترة الزمنية مابين اليقظة والنوم.

* هل تحب التدريس؟

- اجل ولكن لم يعرض علي احد ذلك حتى الان وقد كان المخرجون الذين قدّموا رواياتي للسينما كرماء لدرجة جعلت مهنة التدريس غير ضرورية مادياً بالنسبة لي.

* لمن تقرأ؟

- اقرأ للكتاب الروس على مستوى القراءة الجادة، خاصة تولوستوي وتشيكوف. واقرأ اليوت وفرجينيا وولف وجوزيف كونراد وبيكيت وفرويد. واقرأ هيمنغواي لاتعلم حيل الصنعة الابداعية وكذلك وست وفيتزجيرالد وجون ابدايك وجون تشيفر وروبرت ستون وساقرأ هاوثورن واندرسون وايديث وارتون هذا الصيف.

* غالبا ماتكتب عن العوائل والشخصيات ضمن اطار حياة العائلة فهل لمادة هذا الموضوع علاقة بسيرتك الذاتية؟

- ان موضوع العائلة نابع من السيرة الذاتية في جزء منه خاصة في الموقف لكنه لايمت للسيرة الذاتية بصلة من ناحية الحدث ولكني احاول السيطرة ، بصورة عامة، على الصراعات النفسية التي تسيطر على حياتي اليومية فهل يعني ذلك بان كتاباتي هي تمرين للعلاج بصورة رئيسة؟

اقول اجل الى حدما ولحسن الحظ ان معظم الامور النفسية هي حالات نموذجية فاين يكمن الفاصل بين ماهو شخصي وماهو عام اعتقد بان الترجمة الصادقة لما يحمله قلب الفرد وعقله ستصل حتما الى قلوب وعقول الصادقين الاخرين.

* هل تجد بان شخصياتك تسيطر عليك عندما تكتب؟

- اجل في الاقل عندما تسير الكتابة بانسيابية ولقد حصلت على هذه الانسيابية - بصراحة - في وقت متاخر. كل ما اكتبه تقريباً يروى على لسان الاخر مالم اكن انا الشخصية، اعني مالم تتحدث الشخصية معي فتروي لي حكايتها ولا استطيع كتابة كلمة واحدة خارج هذه الحالة. لذلك تجدني في هذه الحالة ، احاول كتابة المسودة بسرعة جدا خوفا من ان يتركني الصوت الذي يحدثني قبل ان اصبح قادرا على السيطرة عليه بوعي كامل بالمصدر اللاواعي الذي انقر عليه قبل ان اتمكن من اظهار هذا الصوت بارادتي.



* يعدّك العديد من النقاد كاتبا هجاءً مدمرا لما يجري في امريكا في الثمانينات فما قولك؟

ـ دعنا ننتظر مايحدث بعد صدور روايتي الجديدة «الحصار او الحياة في المدينة». اراهن على ان ناقدا او اثنين سيعيدون تقويم ماكتبته خلال خمس او ست السنوات الاخيرة وسأكون اول من يريد ان يعرف حقيقة افتراض ان اثارة الرأي العام ليس مدمرا.

* ماموقف النقد من روايتك «فضيلة الاقتراب»

في بريطانيا والدانمارك كان النقد جيدا بصورة عامة في بريطانيا باستثناء نقد الملحق الادبي لجريدة التايمز الذي اساء ناقدها فهم كنه الرواية علاما تصور بأني إمجد انحلال الشباب الامريكي. اما في الدانمارك فقد افلس الناشر والغي المشروع وفرحت جدا بترجمتها الى الايطالية لكني لم اسمع اي نقد عنها هناك.

* اشترت هوليود حقوق العديد من اعمالك الادبية وقد سمعنا بانك كتبت سيناريو بعض الاعمال فما آخر اخبار هذا الموضوع؟

ـ كتبت سيناريو روايتي «العمر» لافلام بارامونت وروايتي «الملاذ الاخير» لافلام فوكس. انها عملية تجارية رهيبة لكن المادة مغرية جدا فاذا افلست خلال ست الأشهر القادمة ساكتب سيناريوهات اخرى.

* هل واجهت صعوبات في التكيف لنجاحك المبكر؟

ـ المشكلة الوحيدة التي عانيت منها بسبب النجاح المبكر هي التمزق العقيم لنجاح اكبر. ان مهنتنا ـ الكتابة ـ مهنة الوحدة والعزلة القاتلة. انها المهنة التي يبقى احدنا بانتظار الحصول على الاعجاب ليعوض الساعات الشاقة التي يقضيها في عزلته. ولسوء الحظ ان ماتجلبه الكتابة قليل باستثناء رسائل المعجبين العزيزة على النفس واني مع ذلك اطمح للحصول على عدد اكبر من القراء وتوفراكثر لكتبي في المكتبات وربما يكون هذا سبب تفكيري بالدخول بمشروع تسويق كتبي في الربيع القادم.

* مارأيك بالعلاقة بينك وبين دور النشر في نيويورك خاصة واننا استمعنا لقصص مرعبة عن النشر من بعض الكتاب؟

ـ لابد من انك ستجد نفسك بمواجة مواقف مرعبة كلما التقيت بالناشرين فالجشع والاهانة والازدواجية ليست بالقوى الهينة التي يتمكن المرء من مواجهتها بسهولة في عالم النشر.

ان الدافع الرئيسى لدور النشر لتسويق الكتاب هو الفائد المادية وبذلك تجد نفسك امام اي الكتب يجلب دولارات اكثر.

* ماذا تكتب الان؟

ـ انتهيت من كتابة رواية «الحصار ـ الحياة في المدينة» وهي من اطول ماكتبت (٥٢٠) صفحة قضيت في كتابتها عامين ونصف وهو وقت طويل بالنسبة لي لكني اعُدّها من افضل ماكتبت. انها عملي «الناضج» الاول واشعر باني ساعبر بها من مرحلة مايسمى «كاتب شاب» الى مرحلة «كاتب» واتمنى باخلاص ان اكون قد نجحت في هذا العمل لانها رواية تختلف عن كل ماكتبت سابقا.

لقد بدأت بكتابة الجزء الاول من رواية ذات ثلاث اجزاء واخطط لكتابة رواية اخرى في حزيران.. ان مهنة احترافي الكلمة ستظل مهنة المستحيل الذي اعشقه.

مؤتمر القلم الدولي للكتّاب.. نيويورك..

نحن نعلن احتجاجنا!!

اعداد سلمان حسن ابراهيم



لم نات لنسمع من شولتز محاضرة عن الادب والحرية

في منتصف كانون الثاني ١٩٨٦ عقد المؤتمر الثامن والاربعون لمنظمة القلم في نيويورك. وقد حضر المؤتمر اكثر من (٦٠٠) اديب من (٤٠) بلدا وخصصت (٨٠٠,٠٠٠) دولار لتغطية نفقاته.

لقد تأسست منظمة القلم عام ١٩٢١ في انجلترا بمبادرة كل من جون كالسورثي الحائز على جائزة نوبل وايمي داوسون سكوت. وفي العام الثاني تراس اناتولي فرانس مركز القلم في فرنسا كما ترأس بوث تاركنغثون مركز القلم في الولايات المتحدة.

ويوجد الان (٨٢) مركزا لمنظمة القلم منتشرة في (٦٢) بلدا. ويعتبر المركز الامريكي الذي يضم (٢٠٠٠) عضوا من اوسعها. وقد حاول رؤساء المركز الامريكي لمنظمة القلم ومنذ عام ١٩٣٤ فتح مركز للمنظمة في الاتحاد السوفيتي الا ان تلك الجهود باءت بالفشل لان الاتحاد السوفيتي وقف دائما ضد هذه المنظمة وقد اغلق مركزها في لاتفيا عام ١٩٤٠. كما اغلقت الحكومة البولونية مركز المنظمة في وارشو بعد حركة التضامن.

تضم منظمة القلم شبكة واسعة من الشعراء والروائيين وكتاب المسرح والنقاد والمترجمين الا ان المراقب للمؤتمر يلاحظ غياب الكثير من الدول مثل الاتحاد السوفيتي واوربا الشرقية والدول العربية وبعض الدول الآسيوية والأفريقية.

وقد مثل بعض هذه الدول الكتاب المنفيون او الهاربون من اوطانهم مثل فاسيلي أكسنوف من الاتحاد السوفيتي وسيلو ميلوز من بولندا وجورج كوزاد من هنغاريا وهربوتو باديلا من كوبا وقد ركزت كلمات هؤلاء عموما على اضطهاد الحريات في بلدانهم. وكان دفاعهم عن امريكا وديمقراطيتها يفوق دفاع الكتاب الامريكان الموالين للنظام.

وفي موسكو رفض جورج ماركوف دعوة رئيس المؤتمر الروائي الامريكي نورمان ميلر لحضور بعض الكتاب السوفيت في المؤتمر المذكور. وقد جاء في الرسالة التي وجهها الى ميلر ان قائمة المدعوين عموما تضم اشخاصا كرسوا نشاطهم لسنين طويلة من اجل اثارة الحقد والعداوة بين الشعوب «وان قبولنا دعوتكم يعني اننا نضع انفسنا في مستوى دعاة الحقد ضد شعبنا وشعوب البلدان التي ولدوا فيها». كما قال ان مشاركة هؤلاء لاتساعد على خلق جو مناسب للابداع والبناء.

وكان رئيس المؤتمر قد وجه الدعوة الى ثمانية ادباء سوفيت بضمنهم يفجيني يفتو شنكو واندريه فوزنيسنسكي ودانييل غارنين وفالنتين راسبوتين وجنغيز ايتما توف. ولوحظ ان جو المؤتمر كان عاصفا بالاحتجاجات والمقاطعات وغلبة المناقشات السياسية منذ الجلسة الافتتاحية التي شارك فيها وزير الخارجية الامريكي جورج شولتز.

لقد قام نورمان ميلر وبدون استشارة الهيأة الادارية بدعوة وزير الخارجية جورج شولتز للمشاركة في الجلسة الافتتاحية. التي عقدت في مكتبة نيويورك العامة. وقد اثار حضور شولتز عاصفة من الاحتجاجات حتى بين اقرب الناس الى نورمان ميلر مثل عضو الهيأة الادارية دوكترو الذي قال «ان هذه الدعوة تمثل خرقا لميثاق منظمة القلم، وقد جعلتها تتمرغ تحت اقدام اكثر الادارات الامريكية رجعية». اما رئيس المنظمة السابق غالدي كنيل فقال: «انني ضد حضور وزير الخارجية الى المؤتمر وجعله متحدثا رئيسا في جلسة الافتتاح. وحتى لو كنت متفقاً مع هذه الحكومة، وانا لست كذلك، فسوف اقف ضد مشاركة موظف كبير من الحكومة في لقاء عالمي للادباء». وقد رفضت الروائية نادين غوردمر حضور جلسة الافتتاح لانها لاتثق بوزير الخارجية مدافعاً عن حرية التعبير في بلدها جنوب افريقيا. كما احتج على حضور شولتز ايضا الروائي الالماني غونتر غراس المرشح لجائزة نوبل. فبعد ان القى كلمته بالالمانية في اليوم الثاني صاح بانجليزية واضحة: «اعتقد بان كلا منا مازال مندهشا من احداث الامس. فانا لا اشعر بالارتياح لمجيئي من اوربا الى نيويورك كي اسمع محاضرة من شولتز عن الحرية والادب. لماذا لانعلن احتجاجنا».

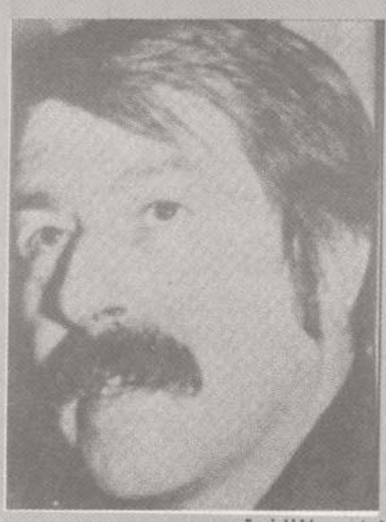
وبعد تصفيق حاد رفع غراس صوته بغضب قائلا: «على اية حال، فان هذا لايحدث في بولندا او بلغاريا او كوبا. انه يحدث هنا في نيويورك». وكان (٦٠) من المشاركين قد وقعوا رسالة احتجاج مفتوحة موجهة الى شولتز ينتقدون فيها حكومة ريغن لانها «لم تفعل اي شيء من اجل حرية التعبير سواء في داخل امريكا او خارجها». وقد طلبت غريس بالي من ميلر ان يقرأ الرسالة المفتوحة امام المؤتمرين لكنه رفض ذلك.

وفي دفاعه عن دعوة وزير الخارجية قال ميلر ان حضور شولتز يعطي اهمية لمراسيم الافتتاح. اما كورت فوينغت، عضو الهيأة الادارية، فقد قال في احدى المقابلات ان الدعوة التي وجهها ميلر كانت «غلطة نظامية وليس امامنا من اختيار سوى رفضها. ولكنني لا اراها قضية مهمة كما يراها دوكترو.» وقد اتفق غاي تالسي مع ميلر وفوينغت حين قال «ان منظمة القلم يجب انَ تعطي مثالا عن حرية التعبير. ومن الخطأ ان تمنع شخصا، ايا كان، من الكلام».

كان المحور الرئيس المطروح للمناقشة هو «خيال الكاتب وخيال الدولة» وتفرعت عنه محاور اخرى مثل «رجل دولة يتحدث عن خيال الدولة» الذي شارك فيه روي جنكز وبير ترودو وبرونو كريسكي وكارلوس نونتس وفونيغت ولكن المناقشات

السياسية طغت على الادب واتسمت بالحدة وكثرة الاحتجاجات والمقاطعات بحيث قالت نادين غولدمر وهي تستعرض القاعة «اشعر بالغثيان في هذا الجو» وعندما حاول رئيس المؤتمر تحويل النقاش الى المحور الرئيس واجه تعليقات لاذعة خاصة من اولئك الذين بدأوا بمغادرة القاعة. مما جعله يفقد صبره ويقول: «اذا اردتم ان تصرخوا فاطلقوا صرخة عالية واحدة وغادروا القاعة». وبسبب كثرة المناقشات السياسية تساءلت سوزان سونتاغ بصوت عال عن امكانية مناقشة الادب بعيدا عن السياسة! وقد عبر اخرون مثل الناقد ادوارد هوغلاند والروائي الهنغاري جورج كوزاد عن استغرابهم من تحويل المؤتمر الى المناقشات السياسية الصرفة. وعلق على هذا الامر كلود سيمون الحائز على جائزة نوبل للعام الماضي قائلا: «من الممتع ان نستمع الى احاديث في السياسة وليست في الادب!».

واضافة الى قضية نيكاراغوا وسياسة الولايات المتحدة والكتاب المضطهدين في دول العالم طرح للنقاش ايضا قانون ماكران ـ ولتر التعسفي الصادر عام ١٩٥٢، والذي يمنع الكثير من الكتاب والمفكرين من دخول الولايات المتحدة. ورغم ان وزارة الخارجية قد الغت المنع عن بعض الكتاب مثل ابي وكس وكابيزاز فقد رفض غريهام غرين المجيء بسبب قانون ماكران ولتر. كما ان الروائي غابرييل غارثيا ماركيز الحائز على جائزة نوبل غاب عن المؤتمر بسبب المشاكل التي تعرض لها. وقد علق فونيغت على ذلك قائلا: «انني لااندهش، فقد تعرض هؤلاء الكتاب الى الاهانة بسبب هذا القانون». وقد طرحت قضية الكاتبة الامريكية مارغريت واندل كمثل على تعسف قانون ماكران ولتر. ان راندل التي غادرت الولايات المتحدة وعاشت في المكسيك ترغب في العودة الى بلدها لكن القانون يحول دون عودتها لان بعض كتبها تعكس تعاطفاً مع اتباع ساندينستا والحركات اليسارية الاخرى. وكان شولتز قد قال في كلمته ان وزارة الخارجية بذلت ما في وسعها لعدم ابعاد اي شخص بسبب «آرائه المجردة» ولكنها ستستمر بمنع اولئك الذين تشكل اعمالهم خطرا على



غراس.. اننا نحتج

حكومة الولايات المتحدة.

وقد لوحظ ان الجلسة المخصصة لمناقشة قضايا الترجمة كانت هادئة ومثمرة ولم تخرج عن حدود محورها ورغم ان المناقشة لم تأت بافكار جديدة حول الترجمة الا انها عكست تجارب طريفة. فقد قال المندوب الكوري غوني بانغ:

«يحتاج المترجم الى خيال يتجاوز خيال الكاتب الاصلي، والمترجم الامثل لابد ان يكون عبقريا لاتقانه لغتين اتقانا يمكنه من اعادة خلق روح العمل الادبي اضافة الى اعادة تركيبه لغويا. ولما لم يكن كل المترجمين عباقرة فانهم على الاقل بنفس مستوى ثقافة وخيال الكاتب». ثم واصل المندوب الكوري الذي كان يتحدث بالفرنسية، قائلا: «ان ترجمة الاعمال الادبية تجعل القراء في كل انحاء العالم يتحد ون ادبيا، فالادب لايعرف الحدود. واذا كانت اللغة تعيقه فمهمة المترجم هي ازالة هذه الاعاقة».

واشار جوستن كابلان، مؤرخ حياة والت ويتمن ومارك توين، الى ان المترجمين لايحرزون اسماء بارزة ولكنهم ابطال ينقلون اللغة والادب عبر الحدود الوطنية الى كل الاتجاهات. وهذا هو احد اهداف منظمة القلم.

شارك في الحديث ايضا غريغوري راباسا المسؤول عن الترجمة من الاسبانية والبرتغالية، والذي سبق ان ترجم روايات لكبار كتاب امريكا

اللاتينية مثل غابرييل غارسيا ماركيز وجوليا كورتزار وماريو فارغاس لوسا. لقد حذر راباسا من خطر التدخل الشخصي للمترجم في عمله. وقال ان بعض انواع الشعر قابلة للترجمة اكثر من غيرها. «فهناك صوت متميز للشاعر ويتمن وصوت مختلف لادغار الن بو. فكيف تختار مفرداتك وتراكيبك اللغوية، وهل تاخذ موقفا وسطا!» وقال الشاعر الامريكي غالوي كينل الذي ترجم قصائد فرانسوا فيلون ان التدخل الشخصي يبرز اكثر عندما يترجم شاعر لشاعر اخر. وقد اعطى مثلا من كيتس. فالبيت الشهير الذي كتبه كيتس «الحقيقة هي الجمال والجمال الحقيقية» هو غير قابل للترجمة الدقيقة.

اما المترجم لولو من شنغهاي فقد تحدث عن معرفته بالشاعر ويتمن من خلال ترجمة قصائده الى الصينية. وكان لو قد ترجم الشاعرة اميلي وكنسون الى الصينية. ونزولا عن طلب الروائية ان برينز قرأ لو قصيدة للشاعر ويتمن بالصينية وحاز على اعجاب الحاضرين.

وكانت الجلسة الختامية اكثر صخبا من الجلسة الافتتاحية، حيث احتجت بعض الكاتبات على قلة تمثيل النساء المشاركات في المؤتمر وفي التفسير الذي قدمه ميلر قال: «ليس هناك الكثير من النساء اللواتي، مثل سوزان سونتاج، يمكن اعتبارهن مثقفات اولا وشاعرات او روائيات ثانيا». كما القى السيد ميلر اللوم على النساء انفسهن حين قرأ قائمة باسماء (٢٤) كاتبة وشاعرة رفضن حضور المؤتمر بضمنهن ماري مكارثي، ديانا تريلنغ، ايدور ويلتي، باربرا تكمان، جوان ديديون اليس ووكر وان بيتي.

وعندما رأى بعض الكاتبات يغادرن القاعة احتجاجا اثناء حديثه علق ميلر قائلا بانه يأسف لازعاج بعض النسوة فاجابت احداهن «اننا لم نتعرض للازعاج ولكننا تعرضنا للاهانة». بعدها حاول ميلر ان يحول مجرى الحديث الى الموضوع الرئيس ولكن احدى الكاتبات قاطعته صارخة «لقد اختزلت عددنا من اجل حديثك الممل هذا».

وقد قامت مجموعة من الكاتبات بقيادة غريس بالي وسنيثا ماغدونالد ونادين غولدمر ومارغريت اتود بتعميم بيان احتجاجي يعبر عن سخطهن لفشل المسؤولين في ضم المزيد من النساء للمؤتمر. وقد عبرت بالي من خلال هيأة الرئاسة الى جانب ويلر عن استغرابها لهذا الامر. كما وجهت اسئلة محرجة الى ميلر عن عدم دعوة المزيد من الكتاب الاسيويين والكتاب السود وكان ميلر قد قال في رده على الاتهام بفشله في تحقيق نسبة معقولة من النساء للمشاركة في المؤتمر ان بعض الدول تضطهد النساء الى درجة لايمكن ان توجد فيها كاتبات جيدات. وقد اثار هذا الرد عاصفة من الاحتجاج، حيث صرخت احدي المشاركات متحدية «اذكر واحدة». وقد تحدته ايضا اريكا يونغ مؤلفة رواية (الخوف من الطيران) قائلة: «ان المشاركة تتلخص في عدم الرؤية. اننا نسالك لماذا تنظر الينا ولاترانا؟».

قبل كل لقاء من هذا النوع تطرح عادة مناقشات في الصحف والمجلات المتخصصة حول الغاية من اللقاء ومدى مايمكن ان يحققه من اهدافه المعلنة. وقد ذكرت سوزان سونتاغ ان مثل هذه اللقاءات متعبة وهي مضيعة للوقت. وقد اتفق مع هذا الرأي كثير من المؤتمرين. اذ قالت الروائية اليزابيث هاردويك: «حضرت مؤتمر القلم في لندن سابقا. ويجب ان اقول انني لم اجد له اية قيمة بتاتا. لقد كان هناك مجموعة من الناس جاءوا من اقطار صغيرة ليلقوا خطبا سيئة حول الحقيقة والجمال». وقال فونيغت: «حقا ان هذه اللقاءات روتينية ومملة فالكتاب هم بالتحديد ليسوا خطباء. ولكن من المهم ان ينعقد المؤتمر. ان المؤتمرات تكتسب اهميتها من الصداقات التي تنعقد خلالها».

كانت بعض الصحف قد توقعت منذ البداية ان تسود المناقشات السياسية. فالواشنطن بوست توقعت ان تصدر عن المؤتمرين عبارات مثل امبريالية البانكيز ودبلوماسية الكوكا كولا وغيرها. وهذا ماحدث فعلا فقد وجد البعض وعلى رأسهم الروائي الالماني غنتر غراس فرصة لتعرية السياسة الامريكية كما قاد البعض الاخر حركة الاحتجاج منذ الجلسة الافتتاحية التي شارك فيها وزير الخارجية جورج شولتز حتى الجلسة الختامية التي اثيرت فيها مسالة قلة التمثيل النسوي في المؤتمر.

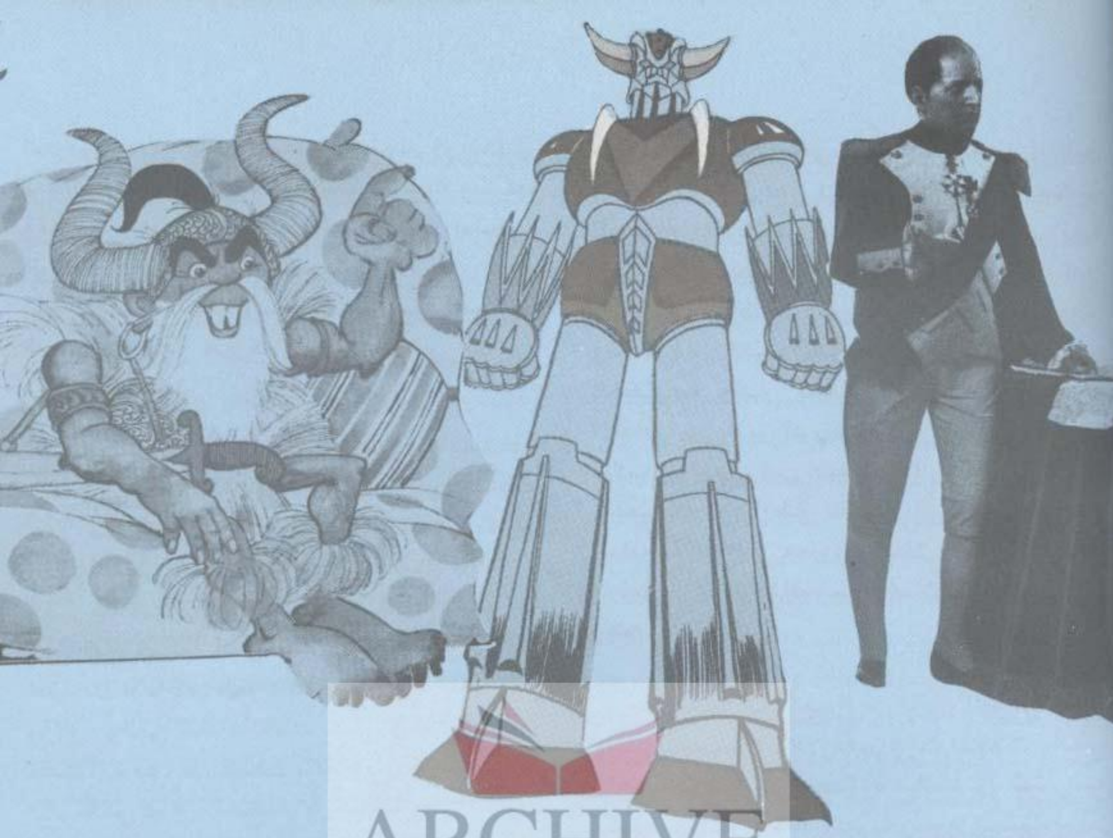


تيمورلنك وبونابرت وسوبرمان وجراند ايزر

وعسكر آخرون داخلنا..

والطفل!

محيى الدين اللباد



يملك وطننا العربي تاريخاً موغلاً في القدم، وتقاليد بالغة التنوع في تصوير وتزيين النصوص المدونة على الورق. فقبل التوصل الى هيئة المجلد المتعدد الصفحات، كانت لفائف البردي في مصر القديمة تزخر بالرسوم الملونة الجميلة المتداخلة مع نصوص رائعة التنسيق. كما حفل التراث العربي الاسلامي (وقبله البيزنطي) بالكتب المخطوطة ذات الرسوم والتزاويق البديعة. ظل فن الكتاب العربي ـ على مدى القرون ـ يستوعب فنون الحضارات السابقة والوافدة، ويتأثر بها ويؤثر فيها، حتى انتهى في الثلث الاول للقرن الثالث عشر الميلادي (قبل سنوات قليلة من الغزو المغولي ١٢٥٨م) الى مدرسة عربية متميزة في العراق، لم تكن مراسمها في العاصمة بغداد وحدها، بل في الموصل وفي مدن اخرى اصغر. ونعرف ايضا آثارا نادرة بقيت من نفس الفترة لمدرسة متميزة في الاندلس والمغرب العربي.. ومن سورية ومصر ـ ابان الحكم المملوكي ـ تطالعنا مخطوطات عديدة من القرن ١٣ و ١٤م، رسمت بروح وبأسلوب مميز آخذ في الاستقلال عن الاساليب الفارسية والمغولية والتركية. في تلك الفترة المزدهرة لم يكن من الممكن دائما التحديد القاطع للمكان الذي أنجز فيه المخطوط، حيث تشاكلت مخطوطات شمال العراق ومثيلاتها من سورية، والتبست المخطوطات السورية مع المخطوطات المصرية، والاندلسية مع المغربية.

ظل فن الكتاب ـ مثل سائر الفنون الاخرى ـ في صعود وهبوط تبعا لعافية وتماسك الحضارة العربية او لاعتلالها وانكسارها امام جحافل الغزاة من الخارج، وبسبب التفسخ من الداخل. وفي القرن الثامن عشر اخذت الشخصية العربية المميزة في التوارى من على صفحات مخطوطات العراق وسورية ومصر تحت حكم السلطة التركية، التي لم تتمكن من الاستعراب، والاندماج في المجتمع

العربي، والتي كانت تنحدر من تحلل الى تحلل. سادت الكتب المرسومة بأساليب فارسية وتركية ومغولية وهندية محضة، كما اقتحمت اساليب الرسم الاوروبي الصفحات. وبقيت في الميدان بعض المخطوطات ذات الرسوم والتزاويق بأساليب شعبية وريفية غير كلاسيكية، تعكس الذاكرة والوجدان المحلي[1].

كانت اول آلة للطباعة بالحروف المعدنية المسبوكة قد دخلت سورية في اول القرن السابع عشر، لحساب بعض المؤسسات الكنسية بغرض النشر الديني[2]. وفي نهاية القرن التالي (١٧٩٨)، دخل نابليون المشرق العربي غازيا بجيوشه وبثقافته، جالبا لمصر آلة الطباعة الاولى، التي اصبحت فيما بعد النواة لمطبعة الدولة المصرية في بولاق، والتي انشاها محمد علي. في ذلك الوقت، كانت الاسباب قد تقطعت بيننا وبين تراثنا العربي الاسلامي في فن الكتابة، بل بيننا وبين التراث الشرقي غير العربي، ونشرت المطابع الحكومية والكنسية التي تعددت الكتاب العربي المطبوع بالحرف العربي المعدني، الذي تم سبكه في البندقية وجنوة وباريس ولندن[3]. حملت تلك الكتب بقايا من تقاليد الكتب العربية المخطوطة في الاخراج والتزويق، باستخدام وحدات من النقوش والزخارف المعدنية المستوردة ايضا من اوربا، اما الرسوم فقد كانت شديدة الندرة.

رغم وجود آثار من كتب عربية طبعت في مصر في أكثر من نسخة بواسطة رواسم من الخشب، يعود تاريخها الى ما بين ٩٠٠ , ١٣٣٠م[4]، لم يطرق الفنيون العرب ـ بعد وقوع بلدانهم تحت سيطرة اوروبا الاستعمارية ـ مجال الرسوم المعدة للطباعة بالحفر على المعادن او الحجر. واقتصر الميدان لمدة طويلة على الرسامين والمصممين الاوروبيين الذين جلبتهم الادارات الاجنبية لمؤسسات الطباعة الحديثة التاسيس في البلدان العربية. وحتى اقل من نصف قرن مضى، كان الحفارون الارمن المستوطنون في دول المشرق العربي هم غالبية الصناع المهرة للرواسم (الكليشيهات) اللازمة للطباعة المعدنية، ومنهم خرجت طائفة من الرسامين قامت بعمل الزخارف والرسوم لكثير من المطبوعات، وشمل ذلك الكتب المقررة مركزيا على المدارس الحكومية. وكان الحفارون الارمن وغيرهم من الاجانب هم الذين قد رسموا لنا العديد من طبعات الادب الشعبي، بل أنهم كانوا رسامي اللوحات المطبوعة التي اطلق عليها «الرسوم الشعبية المطبوعة»، والتي صورت أبطال السير الشعبية ومشاهد الاماكن المقدسة الاسلامية والمسيحية، وصور آل البيت[5].

منذ السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر وحتى آخر سنوات الاربعين كانت المجلات والكتب المطبوعة القليلة الصادرة للاطفال، تنشر مع نصوصها المترجمة او المعربة رسوما اجنبية اخذت بدون تعديل او اعيد رسمها لاسباب تقنية او لتعريب بعض الشخصيات والعناصر فيها، وكذلك كان [illegible] نصوص تلك الكتب والمجلات. وقد استقبل القراء الصغار من الاحياء الشعبية في العواصم، ومن الاقاليم تلك الرسوم بتعطش وفرح، فقد كانت هي الوحيدة التي وجهت اليهم بقصد. ولكن لابد ان شعورا غامضا معقدا قد ساور هؤلاء الصغار تجاه تلك الرسوم المنافية لواقعهم المعاش ولبيئتهم ولذاكرتهم. وربما كان ذلك الشعور هو بداية الاغتراب والفصام لدى هؤلاء الصغار، حيث لا تنمحي هذه الذاكرات والخبرات المركبة من الوجدان ببساطة، ولن يمكن علاج ذلك بيسر فيما بعد.

في عام ١٩٤٤، طلب الدكتور طه حسين من الرسام حسين بيكار (مدرس التصوير بكلية الفنون الجميلة عندئذ) وضع رسوم وغلاف لسيرته الذاتية «الايام». ورسم الرسام الاكاديمي المخلص

لاساتذته الاوروبيين اجواء صعيد مصر، والبيت الريفي من الداخل، والجامع الازهر والقاهرة القديمة بمستوى حرفي وفني كان جديدا كل الجدة في ذلك الوقت. وتشجعت دار المعارف - التي اصدرت الكتاب - فاصدرت لنفس الرسام بعد عامين كتبا ملونة متميزة للاطفال، قدم فيها - كما قدم فيما بعد في مجلة سندباد الصادرة ١٩٥٢ - رسوما تنقسم الى نوعين اساسيين: في الاول نرى شخصيات وعوالم شبيهة بأعمال والت ديزني وشخصيات الرسوم المتحركة الاوروبية والامريكية. وفي الثاني عوالم شرقية وعربية مستمدة من قصص الف ليلة وليلة وحكايات العرب ومن نصوص كتبت على النسق. زخر النوع الاخير برسوم القباب وحارات القصبات المبلطة والرجال ذوى العمائم والاقراط والقفاطين وبالنساء ذوات السراويل الواسعة والصديريات والقلنسوات، وبالعبيد واللصوص والتجار والاشرار والبحارة والغيلان والعفاريت والسحرة، وبصناديق الكنوز التي تفيض منها المجوهرات، وبالقدور المتخمة بالبهار والعطارة والبخور. كما قدم الحفار الاكاديمي حسين فوزي (مدرس الفنون ايضا) بعض الاغلفة لمجلة السندباد[٧] ١٩٤٦، ثم اخرى لمجلة علي بابا ١٩٥٢ (بعد صدور مجلة سندباد مباشرة)، كانت تشترك في السمات الاساسية مع رسوم بيكار «الشرقية».

كانت رسوم هذين الاستاذين تحولا مهنيا واسلوبيا جوهريا، فقد اعلنت افول عصر الرسامين الحرفيين الذين افتقروا الى المهارة والمعرفة الاكاديمية والثقافة العامة. ومن نصوص مجلة سندباد ورسوم بيكار لها تشكل في وجدان الصغار والفتيان وعي بوجود وطن عربي كبير يمتد من المغرب الى البحرين، وصارت المجلة وكتب دار المعارف اول وسيلة اتصال قومية حديثة تنجح في توحيد المشاعر، واقامة التواصل بين كل الاطفال العرب. استقبل القراء الصغار هذه العوامل الجديدة بحماس وشوق، وتبينوا الفارق الايجابي الكبير(بينها وبين ما سبقها. ولكن لم يدرك هؤلاء - الا بعد فوات سنين طويلة - ان هذه الرسوم كانت في مجملها رسوما تلميذة للرسوم الاستشراقية التي رسمت لقصص العرب والتي صورتها ريشات اجنبية متعالية (واحيانا عنصرية) وسطحية لم تحاول (ولا تستطيع) تفهم الروح العربية، ولم تهتم حتى بالتوثيق اللازم للمظاهر الخارجية، فقد كان حسب الرسام الاوروبي المستشرق ان يثير فضول ودهشة قارئة بذلك العالم الطريف الذي لا يحمل كلاهما له اي تعاطف.

وفي أول الستينات كان جيل قراء مجلة سندباد وكتب دار المعارف المذكورة قد بلغ العمر الذي يبرر للبعض منه ان يحاول الحصول على موقع في حرفة رسم كتب ومجلات الاطفال. وكان هؤلاء الذين وافقت سنوات طفولتهم وصباهم نهايات الحرب العالمية الثانية وحرب فلسطين، ثم معارك وانتصارات الاستقلال الوطني وتحولاته الاجتماعية ونهاية الملكية في مصر، كانوا - بالمقارنة مع سابقيهم - على درجة اعلى نسبيا من الوعي الاجتماعي والسياسي، ومن الاتصل بالمدارس الفنية الاقل محافظة في الداخل والخارج، وبالثقافة الوطنية الجديدة. ولكن هذا الجيل كله اتسم بقلق واضح وبتراكم مشتت وبشعور كثيف بالاحباط، وكان الجيل الذي يسبقه مباشرة قد تم اعتماده رسميا وجماهيريا لاحتلال المقاعد الجديدة في مشاريع التوسع الثقافي، وتلك التي شغرت بسقوط مثقفي وفناني الحقبة الملكية المنهارة. بينما لم يكن امامهم مجال للعمل خارج مؤسسات الدولة.

وفي محاولاته للتميز وتجاوز السائد، اهتم هذ الجيل بالتعرف على فن الكتاب في المدارس الجديدة في فرنسا وامريكا وبريطانيا وايطاليا، ثم فيما بعد على مدارس اوربه الشرقية التي كانت كلية الجدة بالنسبة له. ولكن احدا من هذا الجيل لم يهتم - بنفس القدر - بفحص المتاحف المحلية



العديدة التي تضم آثار الحضارات القديمة السابقة على الاسلام، ونماذج الفنون العربية والاسلامية. والمسيحية الشرقية، بقصد التعرف على مصادر ثقافية جديدة. ولم يوجههم اساتذتهم الذين درسوا في الغرب وجهة المراجع التي تعرف بالفنون المحلية الكلاسيكية او الشعبية، بهدف تقييمها ومحاولة الكشف عن جذورها الدفينة في الذاكرة والوجدان. ولم يلتفت هؤلاء الالتفات الكافي الى اللوحات الشعبية والدينية ذات الفجاجة المبهجة، ولوحات الخط العربي بموسيقاها الشرقية المركبة، والايقونات الحزينة المستكينة، التي زينت حوائط بيوتهم البسيطة، كما حفلت بها المقاهي والحوانيت ودكاكين الحلاقة وتلميع الاحذية. ولم ينشغل هؤلاء الشباب كثيرا باستكشاف الجوهر ولا التفاصيل في العمائر العربية الاثرية التي سكنوا لصقها، واحيانا داخل جدرانها. ولم يصارح احد منهم نفسه الا بعد سنين طويلة ـ بشعوره الخفي بالتعالي على الابداع المحلي، وبأن اغلب تطلعه كان وجهة الغرب.

ولم يكن ممكنا لجيل تلك ظروف تكوينه، ان يخلق تيارا عاما مؤثرا، او ان يصل الى نتائج راسخة. وربما كان اهم ما اداه هذا الجيل للمهنة هو الاقلاق المستمر من التخريب المتوالي والمراجعة المتكررة لما هو مستقر ونمطي، والاحراج الاصلح للاتجاه الى نشر طبعات عربية من الانتاج الاجنبي او الى الاقتباس كما تتسم اعمال هذا الجيل ـ مع الجيلين التاليين له في بعض الاقطار العربية ـ بملامح لمحاولات متواضعة لاكتشاف التراث الحضاري المحلي والامريكي والشعبي وتقصي جذوره داخل الوجدان المعاصر، وباشتياق مكبوت الى تعبير شخصي غير نمطي.

منذ ربع قرن كان الاستقلال الوطني قد تأكد في اغلب البلدان العربية، وبدأ السير نحو استكماله في -البلدان الاخرى القليلة. ودخلت غالبية الحكومات الوطنية الحديثة التكوين ميدان نشر كتب ومجلات الاطفال ضمن خططها الاعلامية (التوجيهية)

الدعائية التي استهدفت أساسا ولاء الاجيال الجديدة للانظمة الحاكمة، وبدعوى حجب التاثيرات الاجنبية والمنحرفة والضارة عنهم. ومع التسليم بالنواحي الايجابية ـ ان وجدت ـ الا ان تعدد الانتاج الاقليمي قد عطل قيام منشورات مركزية يقرؤها كل الاطفال العرب على المستوى القومي، تحقق التواصل بينهم كما حدث في الخمسينات.

بعد الاستقلال وتحولاته الاجتماعية، ارتقت مستويات معيشة الطبقات الوسطى نسبيا وازدادت قدراتها الشرائية، ودخلت ضمن العادات الاستهلاكية الجديدة، عادة ايجابية هي شراء الكتب والمجلات للابناء، وبالتالي، نشأت وتوسعت اقسام نشر كتب الاطفال في دور النشر التجارية الخاصة بهدف امتصاص نصيب من القدرات الاقتصادية الجديدة من الافراد. ومن الحكومات في الاقطار العربية الاكثر غنى. وبازدياد التوسع الافقي للانتاج، بالقياس الى الامكانات البشرية الحاضرة من كتاب ومحررين ورسامين وفنيين، لجأ الناشر العربي النامي (حكوميا كان او تجاريا) مرة اخرى الى النصوص والرسوم الاجنبية. وازدحم السوق من جديد بطبعات عربية من اعمال اجنبية تجارية طبعت بوسائل تقنية اكثر تقدما. واحتل الهامش المتبقي اعمال منقولة ـ مقتبسة ـ معربة. وتنطبق الاوصاف الثلاث الاخيرة على النصوص والرسوم على السواء. وفي السنوات الخمس الاخيرة، بدأت دور نشر اوروبية الجنسية ورأس المال[8] في نشر مطبوعات باللغة العربية للاطفال العرب، كتبها ورسمها كتاب ورسامون اوروبيون!

لم يكن لدينا في مجال كتاب الاطفال، عند توسعه الافقي حديثا، ما يكفي من التقاليد والاصول المهنية، ولم يكن هناك نقاد او متخصصون لتقييم هذه الكتب: لذا لم يواجه الناشرون التجاريون بما يحد من اندفاعهم في اغراق السوق بطبعات عربية من كتب ومجلات اجنبية تجارية، غالبا ما كانت ركيكة الترجمة. واستوردت افلام الطباعة (اللازمة للانتاج) بنفس الرسوم الاصيلة). جاهزة من الخارج، كما تمت طباعة بعض الكتب بالكامل في بلاد اجنبية. وتفوقت هذه المنشورات تجاريا لامتلائها بالاثارة (مغامرات العنف والالغاز البوليسية وحكايات رعاة البقر واساطير الابطال الجدد الخارقون للطبيعة). واحتلت بعض هذه المنشورات الواسعة الانتشار المركز القديم لمنشورات الخمسينات التي كانت تقرأ في كل بلدان الوطن العربي في ذات الوقت[9]. ولم يبد ان هناك اي هدف سوى الربح، والمزيد منه.

مع الاعتراف بفضل النسخ التي طبعت بكميات كبيرة، ووصلت الى اعداد واسعة من الاطفال، وقطاعات اجتماعية لم يسبق لايديها ان لمست كتبا للاطفال من قبل، لم يكن حال النشر الذي تصدت له الدول افضل من توأمه التجاري. بل لقد تتبع النشر الحكومي خطى الناشرين التجاريين، واصدر العديد من الطبعات العربية لكتب ومجلات اجنبية تفتقر الى اي مبرر لظهورها واتسم الانتاج الحكومي المتسرع المرتجل الراغب في التضخم بسرعة بسمات سلبية نحصر بعضها فيما يلي:

(١) افتقاد مشروع ثقافي او طرح مغاير للانتاج التجاري، وبالتالي غياب مفهوم وتصور مهني.

(٢) بروز الاتجاه الدعائي «التعبوي» سواء في موضوعات الكتب، او في المباهاة بحجم النشر. وتبع ذلك الحرص ـ في المقام الاول ـ على خلو الاعمال المنشورة مما يحتمل اثارة اي جدل سياسي او اخلاقي او ديني.

(٣) استهداف رضاء السلطات والقادة، وتجاهل احتياجات الطفل من لعب وخيال طليق وفكاهة ومعلومات، والميل الى الوعظ والتلقين والتوجيه القسري.

(٤) ضعف المستوى المهني والتخصصي، والخلط بين خصائص واحتياجات فئات الاعمار المختلفة، وعدم التمييز بدقة بين الاشكال المتعددة لكتاب

الطفل.

(٥) بالرغم من الشعارات المعادية للاستعمار وللتبعية، نصبت الاتجاهات السائدة في الغرب مرجعا ومقياسا. كما ساد اعجاب غير معلن بالقيم الاستهلاكية الوافدة، وقدم ذلك كتصوير لارتقاء مستويات معيشة المواطنين.

(٦) اسقاط الموضوعات والنماذج المتعلقة بالقطاعات الاعرض والاكثر فقرا من المجتمع، واختيار النمط والقدوة من مجال وافراد الطبقة الوسطى في موضوعات الكتب والمجلات، اما على مستوى العالم، فان تقديم ما يتصل بالعالم الثالث النامي لم يكن واردا.

(٧) الاستخفاف بابداع المخيلة المحلية والشعبية، والتقديم السطحي لابداع الحضارات المحلية القديمة.

(٨) غياب التجريب والمبادرة ومحاولات اكتشاف اشكال غير نمطية (الهم الاول هو شطب ما يجب الا يكون، لا البحث عما يجب ان يكون).

(٩) تردى المستوى اللغوي للنصوص، واغفال الابداعي والتجريبي منها.

(١٠) انخفاض التقدير للدور البصري للكتاب واعتبار الرسوم عنصرا تكميليا ذا وظيفة تزيينية يقصد منها الالهاء.

اذا صح ما تقدم، فانه يعني ان مؤسسات النشر ـ شأنها شأن غالبية غيرها من المؤسسات الثقافية العربية ـ قد الغت وقمعت الطفل في المجتمع والثقافة وداخل الافراد. وقد علمتنا علوم النفس ان لا صحة ترجى عند قمع الطفل داخل الفرد او انكاره. والفرد فاقد الطفل مكفوف عن الابداع، غير قادر على السعادة، محدود الخيال، جاف العواطف، نمطي الفعل، لا يحلم بالتغيير، هامد، لا مبالي، اعمى عن كل ما تحت المظاهر.

والراشد الذي فقد طفله (او اميره الصغير)[١٠] لا يقدر على التواصل مع الاطفال خارجه. ودائما ما يتصورهم عاجزين، اعتماديين، قاصري العقل، يسهل خداعهم ورشوتهم والهاؤهم. لذا فانه يعتقد بتفوقه الاكيد على الطفل، فيعطي نفسه ـ وقد ورث كل ميراث القمع الاجنبي والوطني ـ الصلاحية لقيادته وحكمه واتخاذ القرارات بشأنه، تلك القرارات التي لا تستهدف صالح الطفل ذاته، بل هي صالح الراشد، الذي يصر على ان يجعل من طفله: «المواطن الصالح» و «الابن البار المطيع و «التلميذ النجيب» و «الرجل الناجح» و «الاب المسؤول»....



الخ. ومن هذا الموقف المتعالي الكاذب من الراشد (فردا كان ام مؤسسة) تجاه الطفل، لا يقدم له من ثقافة وفن الا ما هو تبسيط مضلل للحياة «منفي» من التركيب والتعدد والصراع والحقائق والغموض. وبعدها يستقر واثقا من سيادته وقدرته على الاستيعاب النهائي لذلك الصغير، وعلى اقناعه وقيادته.

كيف نتصور مدى استجابة الطفل لموقف هذا الراشد؟ انه غالبا ما يتقنع امامه، ويعطيه ما يعرف - بلماحيته وقوة حدسه وفطرته - ان ذلك الراشد محدود الذكاء يتوقعه ويريده منه. بينما هو (الطفل) يسخر منه في قرارة نفسه، وينتظر بشوق عارم ذلك اليوم الذي سيتمكن فيه من الحصول على حريته بالاستقلال عن الراشد المتسلط اعتمادا على فاعليته الاجتماعية والاقتصادية، وعندما يحين ذلك اليوم الذي سيحصل فيه الطفل على استقلاله، لن يصبح سوى راشد سخيف جديد.

وباحكام الراشدين (غزاة اجانب او سلطات وطنية او مؤسسات) القيود على الاطفال داخلنا، هؤلاء المشاغبين التواقين الى التحقق، يكونون قد احكموا الخناق على كل انواع الابداع الطليق الغير مسبوق، حيث لا تطور ولا نمو بغير الافراج عن الطفل (في اعماق الفرد وفي المجتمع).

وبالافراج عنه، يبدأ التعرف على الذات، ويستعيد صاحبها تقبله واحترامه لها، وينكشف له وجدانه. وعندها، يتحرر الابداع الفردي والجماعي، المصان جيدا في عمق الافراد والجماعة (الذاكرة الفردية والجماعية) بمنأى عن بطش الغزو والاحتلال والقمع.

وفي هذه الحالة، يمكننا ان نتوقع فنا وشعرا وغناء وبهجة وفعلا.. وكتبا جميلة للاطفال، تزرع فينا الثقة بان الحياة تنمو وتسير.

القاهرة - مايو ١٩٨٥

الهوامش

(١) اخذت بعض المعلومات الواردة في هذا الجزء من كتاب «فن التصوير عند العرب» لريتشارد انتجهاوزن، مطبوعات وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٣.

(٢) اخذت بعض المعلومات الواردة في هذا الجزء من كتاب «تاريخ الطباعة والصحافة في مصر» للدكتور ابراهيم عبده، مكتبة الاداب، القاهرة، ١٩٤٩.

(٣) Mohamed A. Hussein, Origin of the book Edition Leipzig. Leipzig, 1970.

(٤) على سبيل المثال: كان من اعمدة رسم. كتب ومجلات الاطفال في مصر حتى النصف الثاني من الخمسينيات برنى (فرنسي) - موريلي (ايطالي) - شهر زاد (روسية) - فيدروف (روسي) - هارون (ارمنى) - ديك (ارمنى) - ميشا (؟) - ايجور (؟)، فقد رسم موريلي وشهرزاد وديك عددا من الكتب المعروفة للاطفال التي اصدرتها دار المعارف، كما رسموا اغلب صفحات مجلة «سندباد» في سنواتها الثمانية الاولى. وكان الرسام موريلي (مبتكر شخصية «زورو المغامر») يقوم بتلوين كل رسوم رسامي مجلة «سندباد» في هذه الفترة. وكان الرسام الفرنسي برنى هو مبتكر شخصية «سمير» البطل الرئيسي لمجلة الاطفال التي تحمل نفس الاسم، كما كان رسامها الاول حتى ابعد عن مصر عام ١٩٥٦ بعد العدوان الثلاثي. كما كان الرسام ميشا هو مبتكر شخصية «بلبل» لمجلة «البلبل» ١٩٤٦ كذلك قام الرسام ايجور برسم غلاف مجلة «باباشارو» ١٩٤٨ حتى احتجبت عن الصدور. وعندما اصدرت دار المعارف في عام ١٩٤١ طبعة فاخرة من «كليلة ودمنة» تذكارا لعيدها الذهبي وضع لها اللوحات الملونة الرسام رومان ستريكالفسكي. وتكررت القصة في ١٩٧٣، عندما صدرت طبعة اخرى ممتازة من «كليلة ودمنة» عن دار الشروق (بالاشتراك مع الدار الوطنية بالجزائر)، كانت الرسامة هذه المرة هي سوزانا فريتز (المانية).

(٥) انظر مجلة «السمير الصغير» القاهرة، ١٨٩٨.

(٦) هذه المجلة غير مجلة «سندباد» الصادرة في ٣ يناير ١٩٥٢ عن دار المعارف بالقاهرة.

(٧) على سبيل المثال: Macdonad-Longmans (U.K.) & Dolphin (Italy)

(٨) على سبيل المثال: مجلات ومجلدات: سوبرمان - طرزان - بساط الريح - سلسلة كتب ليدي بيرد (لبنان)، مجلات ومجلدات، تان تان - ميكي - لاكي لوك - استريكس - سلسلة كتب الالغاز البوليسية (مصر).

(٩) تحية لانطوان دوسانت اكزوبيري مؤلف الامير الصغير (Antoine de saint-Exupery, LE PETIT PRINCE)



مقدمة في المسرح الصامت

❊ اعتقد بان قراءة نص يعتمد منهجا فكريا وتقنيا صامتا ليس بالامر الميسر للجميع حتى لو تعلق الامر بالمسرحيين انفسهم، اذ يجب على قاريء الاعمال الصامته ان يكون على قدر كبير من الخيال الذي يستطيع بواسطته تحويل الصمت من مستواه التجريدي في حركته الداخلية ـ نظريا ـ الى مستواه. المرئي عمليا ـ لقد تعود قراء المسرحية ان يطالعوا نصوصا تعتمد ـ الكلمة ـ الحوار، متخيلين عبرها حركة الشخصيات، نمو العقدة، الخطوط الصاعدة والهابطة، الجو النفسي العام... تختلف حظوظ القراء في القدرة على التو صل الى عمق النص تبعا لمستوى ثقافة كل قاريء والذي يستفيد بعض الشيء من شروح المؤلف وتهميشاته وما يلقيه من توصيف بين ثنايا الحوار، من هنا يكون الطريق معبدا، بعض التعبيرله. في النص الصامت يصطدم القارىء بعقبة اساسية هي: عمق التجريد وكثافة الخطوط الحركية حتى لتتساوى طاقة الكلمة بقدرة الحركة التي مهما وصفت فانها تبقى تجريدا شاقا بتوازياته وتقاطعاته التي لاتتفق مع اية زخرفة او بهرجة تعين القاريء وتحول دون نفاذ صبره لما يتسم به النص الصامت من (جفاف تكنيكي) مزعج للذي لايواصل القراءة فيه ان مؤلف الصامت يعلم قبل غيره ايه صعوبة سيواجهها القاريء وهو الذي يدرك ايضا مدى الصعوبة التي سيواجهها المشاهد في حالة العرض المسرحي، رغم تخطيط المخرج واغراءات الممثل ومساعدة عناصر الانتاج الاخرى في تقديم العون لايصال المغزى من كل حركة او ايماءة يتمثلها الجمهور في لحظة تحقيقها المادي ـ المرئي في الزمن. ان الفن الصامت هو الفن

الاصعب مسرحيا رغم ظن بعضهم عدم جدواه او اهميته... مثل هذا الظن يماثل في ضيق زواياه، التشكيك باهمية اللوحة او الشعر. ان حياتنا تحتاج الى مزيد من السواقي والروافد العذبة كي نقلل من مساحات الجدب فيها، والمسرح الصامت هو احدى هذه السواقي التي ستؤثر أثرا مهما في عملية بزل الملوحة وسقي تربة الابداع، مؤكدين اهميته القصوى جماليا ونفسيا واجتماعيا ومؤشرين في الوقت نفسه الى ان كل نهضة حضارية لاي بلد انما هي نهضته من كل مكونات الحياة. ان الدعوة الى المسرح الصامت لاتتاتى جراء التاثر بالمسرح الاوربي.

الذي بلغ مديات مهمة منبها على الرؤية الخاصة للفن الصامت العراقي فكرا وتكنيكا قد يتفق بعضهم معي على ان خشبة المسرح (مكان)... وانعكاسه في (الحركة) وليس (اللغة) التي هي شأن من شؤون الادب - التي تكتفي بان تكون ظلا تابعا لنفوذ الحركة المنطلقة ومهمة المسرح الاساسية هي في تقديم عرض حركي يدجن (اللغة) باعتصار مافيها من طاقة بصرية ليحيلها الى قدرة تحقق تركيباتها المرئية صيغة نهائية للعرض المسرحي، والبانتوميم الدرامي هو اقصى انواع احالة اللغة حين يجردها من اشتراطاتها الادبية المضمنة في المفردة الكلمة - الحوار منجزة وعبر هذا التجريد وهذه الاحالة قدره حركية فذة تحقق كثافة المكان عن طريق انعكاسه في الانسان مؤديا كان ام متناه

وهكذا يكون الصامت الدرامي فناً من فنون (المشاهده المطلقة)، يتعين على وسائل العرض يملك قدراً تحقيقها ابتداءا من الممثل الذي ينبغي عليه ان وافرا من الثقافة التكنيكية والمرونة الجسدية مع فهم دقيق لما ينشده المخرج المسرحي قائد العمل: هنا يتحمل الممثل عبئا استثنائيا وجهدا خارقا لابد ان يؤخذ بالحسبان لكل من يتمنى الدخول في هذه اللعبة الصعبة.. اذ لابد ان يلتزم بتوجيهات المخرج في كل ايماءة يطلقها او اشارة يوحي بها مع قدرة في اداء كل حركة مطلوبة من اي عضو من اعضاء الجسد الذي لابد ان يتخلص من اي تشويه خلقي يعيق اداء الحركة او يشوه جماليتها.. فهو

اذن راقص تعبيري يؤدي مهمة دراماتيكية على خشبة المسرح هذا الراقص التعبيري الدراماتكي لايمكن ان يلعب لعبته من دونما موسيقى تعزز حركته وتسند فعله وهي لذلك تاتي في مقدمة وسائل العرض لقدرتها على خلق اجواء صامته... فبالرغم من ان الموسيقى تبين تاثيراتها في اللامرئي، يجب ان توظف بما يحقق ويخلق المرئي الصامت لامكاناتها المعروفة في التجريد. ان الموسيقى الوصفية ليس لها هنا ذلك الشأن الذي نجده في المسرح الاعتيادي الذي يعتمد على توظيف الحالة موسيقيا وفي كثير من الاحيان.. عكس مانراه في العرض الصامت اذ ربما غيرت الموسيقى فيه مجرى الفعل لتغير بعده الاثر المتبقي في وعي المتفرج. استطيع القول بأن الموسيقى هي اكثر الفنون اعتمادا على الالة وفي الصامت تكون هذه الالة في جسد الممثل اللاعب وفي دقة ادائه، حتى ليصل الايهام حدا يعتقد فيه المتفرج بان الممثل هو الذي ينتج الموسيقى ايماءه واشارة، حركة ورقصا .. يجب ان يسقط كل ما هو مبهرج او مزخرف في مثل هذه العروض والديكور هو اكثر الوسائل تحقيقا لهذا المطلوب لاعتبارات عكسية لانه الوسيله الكثرى تقبلا لمثل هذه البهرجة في الوقت نفسه. لهذا لابد ان يكون لكل قطعة اثر حاسم ودقيق في عملية الايصال للمتلقي محاولين جهد الامكان ان نبعد الحجوم الضخمة او الكتل الكبيرة تخوفا من اية اساءة لشفافية الفضاء واكثر العبارات ملائمة لتوضيح هذا المعنى هو ان الديكور في العروض الصامتة يعتمد على كل ماهو «غال ونفيس» لكن هذا لايعني بانه مصنوع من الذهب بل من الخيش وجريد النخيل ان الاكسسوارات في معنى وجودها الشكلي واللوني انما تعد مكملا وتابعا ذلك لانها وان كانت تشكل مجالا رحبا لقدرة الممثل ودقته على اللعب والالهام تنفرد بطاقة تعبير به قد يبالغ في حجمها نقصا او زيادة لكي تتحول الى وسيلة ايضاحية تعين المتفرج على حسن التلقي واصطياد الفكرة المعروضة عليه وهكذا تكون كل قطعة من الاكسسوار هي مفردة ذات اهمية دقيقة في العرض الصامت والتعبير بها او عنها هو جزء من تعبيرية اعم واوسع تشترك في

خلقها روافد اخرى ولعل اهمها مايأتي من الاضاءة لقد تحقق للاضاءة في المسرح الاعتيادي قدر من العرف لم يستطع مسرحيونا تجاوزه - الاماندر - رغم تطور الاجهزة ودخول التكنولوجيا والكومبيوتر الى مسارحنا. اذ اكتفت الاضاءة بان تنير الوجه لتعمي اثر الفعل الدراماتيكي حتى بات الامر فعلا حسابيا يستند الى قاعدة رياضية خائبة يعرفها المشاهد ولايدرك سواها الفنان فما ان يؤشر العرض المسرحي على حدوث الثورة حتى تشتغل خشبة المسرح بوهج من اللون الاحمر وما ان تغرد العصافير في حديقة العشاق حتى يكون اللون الاخضر هو السائد

وهكذا تكون الاضاءة غامرة حينما يكون الامر احتفالا بتنصيب الملك واخفاقا عندما تحدث سرقة في احدى الاماكن ان الطراز قد يحتاج لمثل هذا لكن الضوء ليس كالمعادلة الرياضية التي تقيس نتائجها وفق الدرجة الاولى او الثانية وهذا يوجب على الضوء ان يغادر معناه البديهي والاعتيادي في كشفه عن الوجوه والمساحات والديكور.. فما يحمله الضوء من لون قد يجد له منطقا دراماتيكيا في اللامنطق الاجتماعي او النفسي والعكس صحيح جدا واضاءة الصامت من اكثر الوسائل اباحية للتجريب واحتمالاته في الخطأ والصواب.

ان الاضاءة في الصامت لاتلتقي مع اي تفسير تقليدي لسيكولوجية الضوء واثره في المتلقي انها تصميم وفق منطق العمل الداخلي فقط لخلق حالة مزاجية من التأثير والغرابة التي لاتقصد لنفسها والكلمة الاخيرة تصدق في معناها النهائي على مايقتضيه فن المكياج.

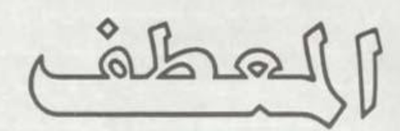
العادة والخوف من تجاوزها تاريخ الصامت والتردد في اختراقه هما السببان اللذان حددا الفنان الصامت واجبراه على ان يطلي وجهه بالاسود والابيض احيانا وبالاخير على الدوام دونما تسويغ معقول الا في بعض الاحيان طلاء ليس له درع من وجهة نظر الفنان وردا على كل القائلين بان هذا الطلاء يساعد في ابراز انفعالات الوجه متناسين أثر الاضاءة واللون في عصرنا الحديث ان فن المكياج ليس هو التجميل مطلقا ، انه تشكل فسلجة الوجه في الاخص في تعددية انفعالاته المختلفة داخل اللعبة الدرامية الصامتة وخارج مفاجآت التهريج الصارخة والقناع ضرورة تعبيرية لمغزى ومنطق العمل الصامت حتى ليذهب الاعتقاد بي الى ان ليس هناك صمت من دونما قناع يغير من شخصية المؤدي ويقلب موازين التأثير ويعزز الايضاح ويصعد من التوتر من دونما ابتذال في الاستعمال فالاقتصاد والضرورة شرطان اساسيان في لعبة استخدام الاقنعة باختلاف مضامينها واشكالها التي توحي بكل مايوحي بالمجتمع وتكويناته الحضارية الاجتماعية، السياسية، التاريخية والفولوكلورية.. اذ ان للاقنعة لعبة لايجيدها ولايفهمها الا من الم بمجتمعه وعلاقاته المتشعبة ماضيا وحاضرا فهي رمز مكثف يتندر بها الجاهل ويتخوفها من يعرف بواطن الامور اذ يحتسب لا ستخدامها الف حساب. ينبغي - حتى لاتختلط الانواع رغم تداخلها.

ان اثبت امرا مهما هو: ان (بانتوميم الشخصية) او (بانتوميم الحالة لايعنيان مطلقا مما سبق تسميته بـ (البانتوميم الدرامي) وان كان الاخير يتلمس في ثناياه الاول والثاني لكنهما رغم ذلك يبقيان جزءا يسيرا منه وعلى مستوى الفكر والتقنية ان (بانتوميم الشخصية الانسانية او الحيوانية .. مهارة في الشكل ليس غير) يتم عرضها من وجهة نظر حياتية بسيطة ينقصها عمق الدراما تحصل جراء دقة الممثل اللاعب وخبطه لما يقدمه من نسخ عن بعض الشخصيات في افعالها المختلفة تمشي تنام تقفز تأكل .. الخ ان الممثل الذي يعتقد بانه يعمل على طريقة (البانتوميم) عندما يعدم هدهدا ضفدعا قردا سلحفاة هو ممثل ناقص في ثقافته الفنية اذ انه هنا انما يمارس حرفة او مهنة وليس فنا لانه يقلد عضليا بعض افعال مجتزأة لكائنات مختلفة ومثل هذا التقليد لايعدو المهارة الشكلية فقط هذا بالنسبة الى (بانتوميم الشخصية) اما بالنسبة (بانتوميم الحالة) فهو وان كان متطورا على الاتجاه الاول الا انه يبقى حدا ادنى في المضمون

الدرامي اذا لم يكن نكوصا فيه... فتقديم مشهد يؤدي فيه الممثل حالة اختناق امرأة بالغاز.. هو وان كان مثيرا او مدهشا يبقى فعلا واحدا في الانتقاء واحاديا في التناول من ناحية الدراما.. وتأسيسا على ذلك استبعد الشخصية والحالة وما يمت لهما بصلة عن ما نسميه بـ (البانتوميم) الدرامي الذي يؤسس ويبنى على فكرة تامه تنتقى . قصة كاملة تتلائم دراما تيكيا وتكنيك المسرح الذي يتبنى تعدد الشخصيات باختلاف ابعادها بالاضافة الى وجود العامل الاساسي في تقديم عرض درامي .. اقصد الصراع بين فكرة واخرى ومايجر ذلك من علاقات متشعبة ومختلفة تقود الى هدف محدد وفكرة نهائية يتوصل لها المتلقي.. فكرة خاصة تنتج عن فكرة عامه.

ان الصمت يكون مطلبا جماليا ونفسيا ذلك لانه يؤدي عن طريق الحركة الكثرى وضوحا ومباشرة من الكلمة التي تحمل معاني شتى قد لايريدها الفنان ولايفهم سرها المتفرج فتنفصم جراء ذلك عروة اساسية في علاقة الفنان مع جمهوره ان المتفرج في المسرح الصامت ليس عقبه امام ماهو جديد وا صيل في الفن ذلك عندما يدرك الفنان اثره في مجتمعه فقط فلا يتعالى بحجة انه لايفهم من جمهوره في الوقت الذي لايستجدي غرائزه بحجة من ان مسرحه جماهيري الاتجاه فالحقيقة تقول ان لافرق بين ان يذهب الجمهور الى المسرح او ان ياتي المسرح للجمهور فقد يذهب الجمهور الى مسرحية مبتذلة وياتي المسرح لجمهور يحاول فرض فكرة يرفضها بعد خروجه من باب القاعة وربما على مقاعدها .. وهكذا يكون مسرحنا الصامت ليس نخبويا كما يدعي عليه بعضهم فهو مايزال في بواكيره الاولى وهو دعوة في قول الحقيقة وتوسيع وتعميق للثقافة المسرحية في حياتنا الاجتماعية.







شفيق المهدي

كلنا نتدفأ بمعطف غوغول..

اللوحة الاولى

الاصطياد

المفصل الاول:ـ

من الكُم التي في اسفل يسار المسرح، يسقط الممثل الاول ينظر الى الجمهور مرتبكاً/يحجب الممثل نفسه بالكم على اعتبار ان الكم يتخذ شكل العمود/يمد الممثل الاول رجله اليسرى وحدها بشكل راقص يسحبها بسرعة/يستقر ثلاث لحظات/يمد رجله اليمنى مع الرأس ينظر الى الجمهور منصتا ومتحسسا وجوده في القاعة يتقدم ثلاث خطوات نحو وسط الوسط يتجه نحو السايك لينشره يومىء مفترضا ان هناك ممثلا اخر يتحدث اليه فينتهره ويطلب منه السكوت/يتقدم الممثل الاول ثلاث خطوات بحذر لينظر من خلال الستار المفترض يسحب جسده نحو اسفل الستار/... يومىء الى احد المشاهدين فيعثر ويسقط من على خشبة المسرح الى قاعة المشاهدين يرتبك لكنه يتدبر الامر/

المفصل الثاني:ـ

في لحظة سقوط الممثل الاول ينهض الممثل الثاني من على مقعده ـ الذي يجب ان يكون في قاعة المشاهدين ـ ساخراً من الممثل الاول لسقوطه يزيد من سخريته حتى يتجاوزه الامر الى المشاهدين لكنه سرعان ما يستقر على مقعده/يلمُ الممثل الاول وضعه ليحيي الجمهور بسرعة خاطفة تمتدُ يده اليسرى ثم اليمنى نحو الممثل الثاني محاولاً سحبه لكن الممثل الثاني يرفض في أول الامر.. لكنه اخيراً يضطر الى النهوض فيتلقى امراً من الممثل الاول بفتح الستار ـ المفترض ـ بعد تردد ينفذ الممثل الثاني الامر وينفذ بجسده الى خشبة المسرح.. يتوجس متخوفا يبدأ يتعَرف على ماتضمه الخشبة من اجهزة اضاءة.. كواليس، غرف المكياج والملابس وبعد ان يشعر بالاطمئنان يلتفت الى الجمهور ليحييه بتحية استعراضية الممثل الثاني والاول يتفقان على امر يبدو مهما... يتقدمان نحو الجمهور ليحدّقا فيه يحاولان اختيار عنصر من المشاهدين يركزان على احدهم والذي هو (اكاكي) الذي يجلس في قاعة العرض كأي واحد من المشاهدين.



المفصل الثالث

يدعى (اكاكي) للصعود نحو خشبة المسرح من الممثل الاول والثاني لكن (اكاكي) يرفض الاستجابة لهما ساخراً منهما مركزاً سخريته على الممثل الثاني وعلى دعوته التي ليس لها من داع ../يعود أكاكي بعد سخريته هذه ليجلس على مقعد الممثل الثاني الذي في قاعة المتفرجين اذ يواصل سخريته محرضا جمهور المشاهدين على هذين الممثلين - في الوقت نفسه يبدي الممثل الثاني حزنه واسفه لما يقوم به اكاكي من افعال لاتمت للاخلاق بصلة/الممثل الاول يدخل (الكم) الذي على يمين الخشبة/الممثل الثاني يبدي اسفه على تصرفات اكاكي متهما اياه بالجنون او اختلال الشخصية/اكاكي يواصل سخريته/ يخرج الممثل الاول من كم المعطف في اللحظة نفسها التي يحاول فيها الممثل الثاني دخول (الكم) الذي على اليسار/الممثل الاول يمنعه من الدخول مقدما له (سنارة) - من النوع الذي يستعمل في اصطياد السمك - يرتبك اكاكي لهذه المصيدة/يحاول ان يخفي نفسه بين المشاهدين يزداد ارتباكه مما يدفعه الى محاولة الهرب من باب قاعة المشاهدين يصطدم وهو يركض/يحاول فتح الباب وفي لحظة الاصطدام يدفع الممثل الثاني وبمساعدة الممثل الاول - يدفع بالسنارة اذ يغرزها في حنجرة (اكاكي) - الموسيقى تعزز وتشد فعل الاصطياد - ثم تبدأ عملية سحبه الى خشبة المسرح رغم محاولاته المتكررة للتخلص من السنارة مستنجدا بالمشاهدين وبمقعده لكن تحكم الممثل الاول والثاني باللعبة يحول دونه مما يضطر (اكاكي) الى الاستسلام شيئا فشيئا ويحسم الامر بصعوده مرغما على خشبة المسرح.

اللوحة الثانية

صياغة اكاكي وارتداء المعطف القديم

المفصل الاول:ـ

تحت كم المعطف الذي يكون في اسفل يسار الخشبة يقوم الممثلان الاول والثاني بسحب (السنارة) من حنجرة (اكاكي) الذي يتهالك جراء عملية الانتزاع القاسية هذه رقصة سريعة وقصيرة من الممثل الاول والثاني تدل على فرحهما بهذا الاصطياد يعمل الممثلان بسرعة ودقة على صياغة شخصية (اكاكي) الذي ليس له حوله او قوة تمنعهما من عملهما هذا. تجرى عملية الصياغة على اطرافه العليا والسفلى على الرأس ووضعيته التي ينتصب فيها على الجسد كما يعلمانه طريقة خاصة بالمشي على اطراف الاصابع كل هذه التعديلات يجب ان تؤشر للمتفرج على انها تجري لكائن مستهلك القوى مسلوب الاراده حتى نهاية العرض.

المفصل الثاني:ـ

ما ان ينتهي الممثلان ـ الاول والثاني ـ من تشكيل (اكاكي) عضليا حتى يسارع الممثل الثاني بالتوجه الى غرفة الازياء ـ مفترضة الوجود خلف الحواجز ـ وفي منطقة يسار المسرح / في هذا الوقت يستمر عمل الممثل الاول في وجه (اكاكي) مغيرا معالمه بما يحقق حالة تعلوه من الحزن الشفيف / يعود الممثل الثاني وهو يحمل معطفا رثا منتن الرائحة/ يرتدي (اكاكي) هذا المعطف في الوقت نفسه الذي يقوم به كل من الممثل الاول والثاني بتنجيد المعطف ورتق الاجزاء الممزقة.. ينتهي الممثلان من عملهما هذا بعده.. يقدمان (اكاكي) الى الجمهور بتحية مسرحية مبالغ فيها مما يدلل على فرحهما... يبدأاكاكي بالارتجاف.

(تقدم هذه اللوحة بمفصليها على انغام موسيقى تناسب هذه اللعبة).

اللوحة الثالثة

في الدائرة

طاولة مفترضة للكتابة مع ثلاثة كراسي، مدفأة، مرآة لتعليق الملابس ـ هذه القطع لاتحقق ماديا وانما يوهم بوجودها من خلال الممثل.

يدخل الفرّاش، يتجه نحو طاولة الكتابة لينظفها ملقيا بالاوساخ على الكرسي الذي سيحتله (اكاكي) في حين ينظف الكرسيين الاخرين، ينتهي الفرّاش من عمله / يدخل الموظف الاول مرتجفا من شدة البرد / يعمل الفرّاش على مساعدته لخلع المعطف / يتجه الموظف نحو المدفاة / يتحرك الفرّاش لتعليق المعطف في المكان المخصص له / تدخل موظفة ترتجف هي الاخرى من شدة البرد لكن يبدو عليها الغنج من بعض الحركات المتداخلة بين شدة البرودة وتصرفاتها الاخرى / تتجه مباشرة نحو المرآة بعد ان تحيي الموظف الاول / يسرع الفرّاش خلفها ليساعدها في خلع المعطف / تعدّل من وضعها امام المرآة في حين يقوم الفراش بوضع معطفها في



مكانه المخصص / يدخل (اكاكي) يبدي الفرّاش اشمئزازه / ينظر (اكاكي) الى الفرّاش عله يساعده في خلع المعطف الا ان الاخير لايفعل شيئاً بل يغادر الغرفة / يخلع (اكاكي) معطفه بنفسه وبحذر وحزن يعلقه في المكان المخصص لـه قـرب المعطفين الاخرين / يتجه (اكاكي) نحو المدفئة اذ تبدي الموظفة اشمئزازها منه متجهة للجلوس على كرسيها كذلك يفعل الموظف الثاني / (اكاكي) مازال يتدفأ / تنظر اليه الموظفة باحتقار يرتبك (اكاكي) وينسحب نحو كرسيه الذي تجمعت عليه الاوساخ / يمسح (اكاكي) الكرسي بيديه ثم يجلس ليبدأ بعمله الكتابي مباشرة من دون ان ينظر الى الموظف او الموظفة بحيث يبدو لنا وكانه قد استغرق في العمل وباندماج كامل / تضع الموظفة يدها على انفها لزعمها بان رائحة كريهة تاتي من جهة اكاكي ومن قدميه بخاصة / يحاول (اكاكي) ضم قدميه / تنبه الموظفة زميلها الاخر للرائحة التي لايشمها مطلقاً لكنه مع ذلك يسارع الى وضع كلتا يديه على انفه وبطريقة مبالغ فيها / تفتح الموظفة (درجاً) لتستخرج منه زجاجة معطر للجو وتبدأ بتعطير الغرفة مركزة على (اكاكي) وعلى قدميه بخاصة / يزداد ارتباك (اكاكي) الذي يحاول ان يثبت للموظف الاخر بان ليس هناك رائحة كريهة لكن الموظف يرفض هذا التبرير / تعيد الموظفة زجاجة العطر لتستخرج زجاجة اخرى لصبغ الاظافر / يعود (اكاكي) لعمله من جديد لكنه ينظر بين فترة واخرى الى الموظفة التي تبدأ بصبغ اظافرها وبمساعدة زميلها الموظف / يقلد (اكاكي) الموظفة في صبغ اظافرها من دونما شعور مقصود منه / يبدأ الثلاثة بالكتابة لكن (اكاكي) يبدي استغراقا اكثر في عمله / تتململ الموظفة في مكانها ثم تمديدها نحو اوراق (اكاكي) لتسحب ورقة من بينها وتبدي سخريتها من خطه وطريقة كتابته فتمزق الورقة وترمي بها ارضاً / يدخل الفراش مبديا ارتياحه من الرائحة الطيبة التي خلفها العطر في الجو، ينظر الى معطف اكاكي فيبدي اشمئزازه منه فينزع المعطف من مكانه ويعلقه في مكان بعيد عن المعطفين الاخرين / يبدي اكاكي رد فعل من مكانه مكتفيا بهذا من دون ان يتخذ اي اجراء مقابل يدل على الاحتجاج لمثل هذه التصرفات / يتقدم الفراش الى الموظفة ليوحي لها بان هناك من ينتظرها في الخارج مما يوحي لنا بانه يمارس عملا ليس نظيفا / تعمل الموظفة على جمع اوراقها بسرعة لتضعها امام (اكاكي) فارضة عليه اكمال عملها ثم ترتدي معطفها وتحيي الموظف الاخر ثم تخرج / بعد لحظات يجمع الموظف اوراقه ويلقيها هو الاخر امام اكاكي / يرتدي الموظف معطفه ويخرج إثر الموظفة / تتكدس الاوراق امام (اكاكي) الذي يستمر في عمله وما لايستطيع اتمامه في الدائرة من عمل سيأخذه معه الى بيته.

- المهم في هذه اللوحة (الدائرة) هو مايوحي للمشاهد من سخرية الاخرين وضعف التزامهم بعملهم الذي يؤديه (اكاكي) على احسن وجه.

اللوحة الرابعة
على الطريق

من خلف (الكم) الذي في اسفل يسار المسرح،

نرى اكاكي وهو يرتدي معطفه القديم ثم يبدأ بالمشي على طريقه (الجو شبه الثابت) وكلما تقدم مسافة او غيّر مستواه المحدد له على خشبة المسرح، اشر لنا بان ينتقل من حيٍّ شعبي الى مستوىً افضل، حتى قلب المدينة النابض بالحركة وبالمباني المدهشة والاضاءة الغامرة، على وفق هذا الاختلاف في مشيته تتوضح لنا معالم المدينة. يلتقى اكاكي امراة تكرز الفستق، تنظر اليه، تشمئز منه ومن معطفه الرث، تبصق على وجهه ببقايا الفستق ثم تتجاوزه من دون ان تهتم الى ارتباكه جراء فعلتها معه، وهي تمشي بغنج بائعات اللذة/ يواصل (اكاكي) مشيه مع تغيير المستوى/ يتقدم رجل يتكيء على عصا، ما ان يرى الرجل (اكاكي) حتى يبدأ بتمثيل الشحاذ الاعمى، يتوجه نحو (اكاكي) يسأله النقود او المعونة لكن (اكاكي) يعتذر فيضربه الشحاذ بالعصا بحركة افقية مستقيمة تشبه الطعن بالسكين، يتهالك اكاكي الا انه يشد قواه ليواصل السير وعلى مستوىً اخر من الطريق الذي يوحي بانه بداية قلب المدينة النابض/ تعترض طريقه امراة مومس تكشف له عن ساقها، يرتبك اكاكي لكنها حين تتبين معطفه جيدا تصد عنه، يحاول (اكاكي) معها، لكنها تبدي اشمئزازاً منه ومن معطفه الممزق، يواصل (اكاكي) السير ليعبر شارعا اساسياً يفصل بين منطقتين ثم سرعان ماينحدر في طريقه نحو اعماق حيٍّ شعبي حيث البيت الذي يسكنه الخياط.

* * *

اللوحة الخامسة
الخياط

في منطقة يمين المسرح، ومن (الكم) الذي يتدلى ضمن منطقة اسفل اليمين، يهبط الخياط ممسكا قنينة خمر. يندهش (اكاكي) من فرط السكر الشديد الذي يبديه الخياط الذي لاينتبه لوجوده (كاكي) وهو يواصل عملية الشرب من الزجاجة مباشرة/ يلتفت الخياط الى (اكاكي) مستفهما منه عما يريد/ يبين (اكاكي) الخياط سوء الحال الذي آل اليه معطفه ويطالبه بان يصلحه باية طريقة/ يبتسم الخياط موافقا غير انه بدلا من ان يقوم باصلاحه، يتعمد تمزيقه قطعة فقطعة ليثبت اخيرا لاكاكي بان ليس هناك من جدوى في اصلاحه، يخرج الخياط - يدخل الكم - غاضبا متبرما وزجاجة الخمر معه/ يرتبك (اكاكي) من فعلة الخياط هذه ويصيبه الفزع لمنظر المعطف الممزق، يحاول ان يشد قطعة باخرى لكن الامر يبدو له مستحيلا وان لاشيء يصلحه/ يتبين (اكاكي) معاطف معلقة على زويا الجدران، يستمر تباينها/ يهبط الخياط من الكم وهو في حالة اشد مما سبق من السكر/ يبتسم الخياط لاكاكي ويغريه بان يشتري معطفا من تلك التي تعلق امامه، لكن (اكاكي) يتردد وهو ينظر الى بقايا معطفه القديم، يغضب الخياط من تردده ويعاود اغراءه لشراء معطف جديد بعد ان يوضح له استحالة اصلاح المعطف القديم، يوافق اكاكي على اقتناء معطف جديد، يطلب واحدا مما علق على الجدران، يسرع الخياط بجلبه، يرتدي اكاكي المعطف الجديد، يقوم الخياط بعملية تنجيده وزره مبديا اعجابه بهيئة (اكاكي) الرائعة، يفرح (اكاكي) لهذا الاطراء، يمد الخياط يده مطالبا بثمن البيع، يتردد (اكاكي)، لكنه يختلي بنفسه وهو يخرج محفظته، يدفع للخياط كل مابحوزته من مال، والخياط يطلب المزيد وحين يتعرف على ان ليس بحوزة (اكاكي) فلسا واحدا، يمسكه من كتفيه ليدفع به خارج منطقة اليمين، في نفس اللحظة تظهر المرأة المومس التي بصقت عليه من لوحة الطريق وفي ذات المكان من المنطقة الجغرافية من خلال بعض الحركات المكررة والتي سبق لنا ان تعرفنا عليها.. لكنها سرعان ما تختفي ليبقى اكاكي وحده على خشبة المسرح.

اللوحة السادسة
الرقصة

المفصل الاول:-
رقصة (اكاكي) احتفاءً بمعطفه الجديد. تشغل

هذه الرقصة خشبة المسرح جميعها.. على الممثل الذي يلعب شخصية (اكاكي) ان يبدي لنا فرحته الغامرة بمعطفه الجديد.. ان روحا جديدة طاغية ومحمومة بالفرح تغمر شخص (اكاكي) ورغم انه اثناء رقصته هذه يتبين ان حذاءه ممزق وقذر يواصل رقصه على موسيقى تناسب في تصميمها هذا الفرح.

المفصل الثاني:-

رقصة (اكاكي) مع المراة - المومس. تظهر المومس على خشبة المسرح وفي المكان نفسه الذي التقاها (اكاكي) فيه، تدعوه للرقص فيصاب بالدهشة لهذه الدعوة الا انه مع ذلك يلبي الدعوة - لابد ان تصمم الرقصة بين (اكاكي) والمومس على انها محاولة من المومس للحصول على النقود من (اكاكي) وانها انما كانت ترقص مع معطفه الجديد وليس مع روح (اكاكي)، اثناء الرقصة يتوضح (اكاكي) هدف هذه المرأة فيحاول الهرب منها لكنه...

المفصل الثالث:-

رقصة اكاكي مع الرجل المجهول، يلتقي (اكاكي) مع هذا الرجل المجهول - فجأة - ومن دونما مقدمات. يتردد (اكاكي)، محاولا الانسحاب من خشبة المسرح، لكن الرجل المجهول يلتف عليه برقصة سريعة / يلتفت (اكاكي) للمرأة المومس الا انه لايجدها اذ انها اختفت / يتقدم الرجل من (اكاكي) مبديا اعجابه بالمعطف وبالوردة المعلقة في عروته والتي اهدته اياها المومس يطمئن (اكاكي) ويفرح لاعجاب الرجل بمعطفه / يبدأ الرجل بالالتفاف حول (اكاكي) منقضا عليه ممزقا معطفه ارباً ارباً / يحاول (اكاكي) التخلص منه، يطلب المساعدة، النجدة لكن لاشيء يدعوه للخلاص من هذا الرجل المجهول / يسقط (اكاكي) مشلولاً على خشبة المسرح، وبعد ثوان يستفيق وكأنه في حلم عابر / يسرع الرجل - الذي مازال يواصل رقصته - بربط عنق (اكاكي) بقطعة اشلاء المعطف / يتحرك اكاكي حركة بطيئة وكأنه في الحلم ليرخي جسده مغمى عليه في المنطقة التي تقع بين كمي المعطف.



المفصل لرابع:-

رقصة الشرطي على اشلاء اكاكي.. يهبط الشرطي من (الكم) التي في اسفل يمين المسرح. يتوضح عبر هذه الرقصة بان هناك شرطيا يقوم بواجب الحراسة الليلية، لكنه خائف اكثر مما ينبغي لشرطي ان يخاف ينظر الشرطي فيتبين جسدا ممدا على الطريق، فيظن بان الامر لايعدو ان يكون رجلا في حالة سكر شديدة / يتجه الشرطي نحو الجسد

الممدد، يتفقده، يتحسس اعضاء الجسد الذي لايبدي حراكا/ يضرب الشرطي الجسد بعصاه/ يتحرك الجسد متلويا لكنه سرعان مايهدأ، فيضربه الشرطي على الرأس، يرتج الجسد من هول الضربة، فيسارع الشرطي للإمساك به ومن قطعة القماش التي تركها الرجل المجهول مشدودة مثل ربطة عنق على رقبة (اكاكي) يسحب الشرطي جسد (اكاكي) متهما اياه بالسكر في اخر الليل واعاقة المارة من الناس في طرقهم، يحاول (اكاكي) الذي يرتعد من الخوف وشدة الضربة ان يوضح للشرطي بانه قد تعرض لحادث سرقة، سرقة المعطف لكن الشرطي لايريد ان يفهم مواصلا سحب جسد (اكاكي) من ربطة عنقه ـ قطعة القماش ـ واكاكي يحاول ان يخلص جسده من قبضة الشرطي الذي يواصل السحب الى.....

اللوحة السابعة

التحقيق مع اكاكي

في (الكم) نفسه الذي في اسفل يسار المسرح والذي سقط منه الممثل الاول (في بداية النص)، يستقر الان رجل التحقيق والذي سيحقق مع (اكاكي)- المهم في هذه اللوحة ان يبدأ التحقيق وينتهي والرجل المحقق في داخل الكم اي ان جسده والكم المتدلي يشكلان امتدادا واحدا. يقف (اكاكي) قبالة (الرجل ـ الكم). الذي يحتسي القهوة، ثم يجلس على كرسيه، يستدير على الكرسي عدة مرات وبما يوحي للمشاهد بان الرجل والكرسي حالة واحدة،- وهكذا يتشكل الكم مع رجل التحقيق وكرسيه ـ في امتداد واحد/يلتفت الرجل ورأسه في الكم الى الشرطي مستفسرا عن امر (اكاكي) يوضح الشرطي لرجل التحقيق انه عثر على (اكاكي) سكرانا في اخر الليل وهو ينام على قارعة الطريق/ينهض رجل التحقيق وهو في داخل الكم، يتحرك ثم يومىء مستفسرا من (اكاكي) عن قطعة القماش التي تلف رقبته/يبدأ (اكاكي) محاولا توضيح القضية.. انه سرق، ضرب على قارعة الطريق وان الشرطي بدلا من ان ينجده قد ضربه.. و. و./ترفع يدا رجل التحقيق ـ اثناء ايضاحات اكاكي ـ نحو الاعلى لتضرب وبشدة على الطاولة التي امامه/يجمد (اكاكي) يسحب رجل التحقيق ورقة كان قد بدأ بالكتابة عليها في اثناء تحقيقه مع (اكاكي)/يمزق الرجل الورقة ـ ورقة القضية ـ يدعكها ثم يضرب بها وجه (اكاكي)/يدفع الشرطي ـ الذي يقف خلف اكاكي ـ الجسد المتهالك بالعصا نحو قاعة جلوس المتفرجين/يتجه (اكاكي) نحو القاعة في حركة حُلمية يغلفها الاسى المرير/يبدأ المعطف بالهبوط بطيئا من دون ان يثير بحركته عين المتفرج او احساس الممثلين/يتجه اكاكي الى كرسيه الذي كان يجلس عليه في بداية العرض/المعطف يواصل هبوطه/يظهر على خشبة المسرح جميع الممثلين كل واحد منهم يؤدي حركة او ايماءة مما قدمه اثناء العرض ـ الممثل الاول، الممثل الثاني، الخياط، المرأة المومس، الموظف، الموظفة/اكاكي يواصل حركته نحو كرسيه اذ يتهالك وهو يجلس بالقرب منه/ يغطي المعطف جميع اجساد الممثلين الذين يستمرون في حركتهم/مؤثر ضوئي يدل على النار تحرق المعطف بمن فيه على خشبة المسرح، اثناء عملية اكاكي يصفق يحاول الممثل الذي يؤدي شخصية اكاكي ان يتخلص من اية حالة انفعالية تدل على شخصية اكاكي.

ـ تشتعل النار في المعطف ـ

هامش

* لابد ان يلاحظ المرء الذي يحاول تقديم هذا العمل.. ان يقدمه كما تقدم (اللعبة) ضمن طقسها السري.. يساعده في ذلك البنية التي اقترح مثلا تصميمه على شكل معطف يغطي جميع خشبة المسرح مساحة وفضاءاً.. ويجب ان ينتبه الى اثر الموسيقى التي تصاحب معظم العرض خاصة في الرقصات الاربعة.
* كل الاثاث الذي ورد في السيناريو بالاضافة الى قطع البنيه لاتحقق ماديا على خشبة المسرح.. انما يؤشرها الممثل فقط.
* قدم هذا السيناريو في اكاديمية الفنون الجميلة ـ بغداد ـ عام ١٩٨٤ ومن اخراج المؤلف نفسه.
* (هذا السيناريو يعتمد في روحه على رواية غوغول المشهورة ـ المعطف).

سفر ميشو عبــر الكلمة والفعل



رشيدة التركي

«هنري ميشو» شاعر مسافر دائما في المكان او الخيال، لعلها ابسط جملة نحن بحاجة اليها للتعبير عن «ميشو» وهناك عالم ثلاثي في كل كتابات «ميشو» كما يقول الناقد السويسري «ستاروبنسكي»، العالم العقلي والجسدي والعالمي، وميشو دائم السفر بين هذه العوالم. كتاب كثيرون يختلفون في حياتهم العادية، اي بشخصيتهم العادية عن شخصيتهم الفنية اي زمن ممارسة الفن لكن «ميشو» لاينتمي الى هؤلاء «المشطورين» في حياتهم اذ انه فنان عاش لفنه فقط، كل مادة يعيشها هي زاد يغني به فنه فكانه بعث للحياة لمهمة واحدة وهي ان يكون شاعرا فنانا. (ميشو أذن قد مارس الى جانب الشعر نوعا غريبا من الرسم ولعله حاول بذلك كسر الحواجز بين الميدانين الفنيين).

ان اشعار ميشو كما يقول عنها الناقد جون شارك غاتو لاتحتاج الى رصيد ثقافي معين او خاص لان اشعاره تتوجه الى الحميمي في الانسان، وهو ايضا يفهم علىً مستويات متفاوتة لانه ملىء بالرؤى الجديدة ويختلف في مناهجه عن تلك التي توخاها غيره من قبله.

يقول ميشو في رسالة الى صديق:اعذرني اني لافهم ما قالوه قبلي لذلك ارى نفسي مجبرا على البحث منذ البداية - وبنفسي - ولذلك نجد في كتابات ميشو بحثا عن نوع اخر من الكتابة، من الحروف، - الحركات. ان الكلمة عنده هي الكلمة وهي الصورة في نفس الوقت كما قال عنه ستاروبنسكي. وهو يميل

الى الطبيعة، الى اصلها قبل ان تحرف. واللغة عنده ليست موجودة لذاتها طبعا ولكنها تحمل دائما ذاتها اي موضوعها ولقد ذهب ميشو اشواطا كبيرة في البحث الحقيقي عن الطبيعية - طبيعة العالم - في السفر اولا حيث الاكتشاف الشخصي للعالم، ثم في السفر الاخر عبر «مخدر المسكالين» - ذلك الذي اخذه تحت رعاية طبية لينتزع عنه وعيه «الثقافي» ويكتب - وهي تجربة صميمية ونادرة عند الكتاب لكنه تعمدها متناسيا اخطارها وكانت قد ساعدته على خرق عوالم غامضة اثرت كتاباته. كانت تعطي التجربة بنظره طريقة لنزع الافكار المسبقة عن الاشياء وعن الحقائق، تلك التي يمكن ان نسميها الرصيد الثقافي الواعي او التحديدات المعرفية للعالم حولنا. يقف ميشو امام الشيء عاريا حتى يتمكن من كشفه وهو لذلك يعتبر ذا نزعة هرطوقية، غريب الاطوار. فتجربة المسكالين مثلا قد دامت اربع سنوات كاملة.

اما طريقة الكتابة عند ميشو فهي ايضا الخروج عن المألوف يكره ميشو الموسيقى في الشعر، ويمكن ان يقال عنه انه تلميذ لرامبو. فهو ضد كل التقاليد الجمالية. المهم بالنسبة له هو البحث الدائم عن طريقة تمثل القطيعة بين التقليد والممارسة الحالية وليس ذلك لمجرد الغرابة طبعا، فالشعر بالنسبة له هو ابن اللحظة. ابن التجربة. ابن الحقيقة. ابن انسان تلك اللحظة بدون مسبقات اخرى.

لعل ابدع تشبيه ينطبق اكثر على ميشو هو ما قاله عنه ميشال «بيتور» ميشو هو في الحقيقة هرطوقي النزعة. هو انسان يوجد بين قوميات مختلفة.. بين الانواع المختلفة، بين الانظمة المختلفة. فهو فرنسي وبلجيكي، وهو رسام وشاعر، هو باحث وهو موضوع البحث، هو عالم ومريض وهو في كل ذلك ينجح في المرور بين الشيء وضده حتى يفتح ميادين المعرفة.

ميشو وهو المسافر عبر اغوار النفس هو ايضا قد سافر كثيرا عبر العالم. فهو قد عاش - مثل مالرو - تجربة السفر الى آسيا وانبهر بحضارة الصين واليابان والهند ورجع الى اوربا ليحكم على ادب



الاوربيين بانه ادب يختص بتصوير العذاب على عكس الادب الاسيوي الذي يعد ادب الحكمة. كان له كتابان عن هذه التجربة «بربري في اسيا» و«اكوادور» وذلك قبل الحرب.

يقول ميشو في كتابه «ملكياتي» «اريد ان اكشف العادي» جملة بسيطة لكنها حتى تتجسد في بحث تتطلب عملا شاقا يتمثل في الكشف عن ذلك المجهول، المشكوك فيه، الغير مصدق به، العادي الهائل، وفي الذي غالبا ما تكون لنا عنه قوالب فكرية مسبقة، في ذلك يصفه باسكال ديبي بانه عالم اجناس ايضا بالنظر الى اسفاره العديدة التي كان يرمي منها التعرف على الاجناس المختلفة في حياتها اليومية، انه يكشف عن الانسان في حياته العادية اليومية البسيطة، اذ ان تلك العملية هي الوحيدة التي تضعنا على مشارف المعرفة الحقيقية.

لكن للوصول الى تلك الحقائق لم يتبع ميشو طريقة الاخرين في الكتابة من الادباء الى علماء الاجناس، وغيرهم. انه توخى طريقة جديدة في طرح الاسئلة، في كيفية السفر، اجل ان السفر عنده فن لانه فقط للكتابة. يسافر الفنان ليكتب لا لتمتلكه مغامرة السفر. والكتابة والسفر هما صنوان بالنسبة له سفر في الزمان وفي المكان.

لكي نشرف على عالم ميشو لعل هذا النص للكاتب الفرنسي «ميشال لونو» في تابين ميشو يوضح لنا شيئا عن مكانة هذا الشاعر الفنان من الثقافة الفرنسية والعالمية. اذ ان اغلب كتب ميشو الاربعة والثمانين مترجمة الى العديد من لغات

العالم. يمتاز المقال بطرافته وغرابته اذ يكتب لحفلة تأبين وكان ذلك في ربيع ١٩٨٥؟

لاتعتمدوا علي في هذا الموكب ان اغالي في اطراء هذا الشاعر الاله! لقد عرفت ميشو كثيرا الى الحد الذي تنفست فيه الصعداء حين علمت بخبر موته: «اوف» انتهينا منه! هو لن يكتب بعد الان، لن يخلق شيئاً جديداً.

لكن في نفس الوقت، وحتى نلتزم الصدق، كان الشك ياخذ مني مأخذه، لو يواصل ميشو الخلق، حتى لا احد يستطيع ان يدري؟ ياللرعب! اتمنى ان لايكون ذلك وان لم يكن لراحتي انا فذلك على الاقل لراحته هو لاتنخدعوا بقوله: «لاتصدقوا موتي حين تخبركم الصحف بذلك ساكون اكثر تواضعا من الان (...) انا اعتمد عليك ايها القاريء (...) وانت ايتها القارئة (....) فلا تتركنني وحيدا مع الاموات مثل جندي في الجبهة لاتصله الرسائل لتختزن من بينهم لاجل قلقي الكبير ورغبتي. لتكلمني اذن فكلي ثقة بك. ميشو قد مات ويجب ان يبقى ميتا لاتقرأوه! انصحكم فهو لاينتظر الا ذلك ليحرككم ليستحوذ عليكم، ليكسبكم شيئاً فشيئاً، فهو يستحوذ عليكم نهائيا. اذا فتحتم له الباب، فتصوروا انكم فقد تم انفسكم وصرتم ملكا له وانتم ولاشك واصلون الى ذلك.

ايها القاريء لقد عرفت ميشو في الخامسة عشرة من عمري، وهو لم يكن بعد في الثلاثين من عمره، وكان يتهيأ للسفر الى بلد صديقه «غوغغوتينا» لقد ادهشتني فكرة السفر وعزمت على ان اطلب مشاركته فيها فوافق ولذلك تجده في كتابه «اكوادور» ولمرات عديدة يذكر حرفي «م» و «م.ل» وهو انا.

وبعد عناء السفر... اه استطيع القول بانني رأيت معه كل انواع العذاب كان يطلب مني ان اكون معه في كل وقت وفي كل مكان كنت معه في كل عملية يقوم بها، اذ يقتل حصانا، او يصطاد، او يحلم بحرق المخاخ، او ان ينام مع هندية في لحاف ابيض حتى يستطيع ان يراها كما يجب وكنت اتلقى منه من حين لاخر لكماته التي كان يوجهها الي حين يتحمس لاكتشاف شيء جديد، او حين يغضب او يصيبه اليأس من شيء ما. مرت تلك الاشهر مثل قرون من الزمن، وفي صباح جميل وصلنا الى «الهافر» لكننا عاودنا بعد ذلك بقليل السفر الى اسيا.

هكذا تسكعت لعدة اشهر بين محطات كالكوتا، وكنت ضمن الفريق الذي قام مكلفا من طرف الدكتاتور تسن شي هوانغ تشي لتلويث الجبل المقدس بالاخضر، وكنت تنعت في حوض مليئة بالدم مثل الساموراي القاسي القلب.

ولهذا تفهمون انني قررت بعد كل ذلك ان لا اشتري بطاقات سفر الا للمترو كان ذلك القرار طبعا دون ميشو. وفي مساء مازارني ميشو، وكان هادئا واثقا من نفسه تتسم حركاته بالبرود تقريبا على غير عادته. وهكذا فاجأني بانه يقترح على ان اعيش معه اكبر مغامرة دون الخروج من غرفتي، يالها من فكرة مدهشة، تحمست لها وقبلت دون تفكير ياللاسف وعرفت معه هول التجربة، كان عمله حقل تجارب لكل مااختزنته ذاكرته من الاسفار في كل القارات.

انتم تفهمون اذن لماذا كان ميشو قد اخذ بيدي الصغيرة وكان يستطيع ان يفعل بي مايشاء لقد اتبعته اينما حل ولم اكن بعيدا عن ان امس بالجنون لعمق التجارب التي خضتها معه. لم احس بحياتي، وكيف عشتها وايامي كيف قضيتها في ظله دائما، ظل المعرفة ولقد كتبت علي ان اظل هكذا مثقلا، بهول التجارب الى ان ينقذني موتي من ذلك، وتطلبون مني الان ان.اعيده اليكم حيا في هذه الكلمات؟ اه! لا كلا والف لا. لقد كتب بذلك احلى قصائدي ووضع احسن افكاري في اشكالها وكيف تطلبون مني اذن ان اغفر له؟

انا الان احلم بالاخذ بالثأر احلم بان اصب في اذنه الميتة مئات اللغات الوسخة مثل التي كان يحبها، لكنني لااقوى على ذلك فانا اخاف ان يستيقظ ومنذ ان رحل صارت لي شهية اكبر للاكل، وعندما اكل الان اخاف من ان يستقيظ وان يحول اكلي الى مختبر للحشرات.

عندما ترونني فلست انا، هكذا قال ميشو ميشو! اقسم لك لو بعثت لي شبحك فإني ساعرفه وعند ذلك ستنقلب الاية: فانا الذي ساطرحك ارضا.



السينما وعلم النفس الجديد

بقلم: موريس ميرلو بونتي

ترجمة: نهاد التكرلي

يتصور علم النفس الكلاسيكي مجالنا البصري كمجموع او كفسيفساء من الاحساسات يخضع كل منها بصورة دقيقة لاثارة موضعية في الشبكية تطابق هذا الاحساس. بينما نجد ان علم النفس الجديد يرينا اولا، باننا حتى لو تأملنا اكثر احساساتنا بساطة وتلقائية، لا نستطيع ان نسلم بهذه الموازاة الموجودة بين الاحساس والظاهرة العصبية التي تحدده. ان شبكيتنا بعيدة عن ان تكون متجانسة. فهنالك اقسام مثلا، عمياء بالنسبة الى اللون الازرق او بالنسبة الى اللون الاحمر ومع ذلك فاني عندما انظر الى سطح ازرق اللون او احمر لا ارى فيه اي منطقة عديمة اللون. ذلك ان ادراكي الحسي، ابتداء من مستوى ابسط رؤية للالوان، لا يقتصر على تسجيل ما تمليه عليه اثارات الشبكية بل هو يعيد تنظيمها بكيفية يستقيم معها تجانس المجال. ومن واجبنا ان نتصوره بصورة عامة لا كفسيفساء بل كتنظيم للتشكيلات. ان ما هو اولي في ادراكنا الحسي وما يفد عليه منذ البداية لا يتكون من عناصر متجاورة بل من مجموعات. فنحن نجمع النجوم على شكل كوكبات كما كان يفعل الاقدمون سابقا، ومع ذلك توجد رسوم اخرى كثيرة للخارطة السماوية يمكن ان توجد بصورة قبلية. لو قدمت لنا السلسلة التالية:

أ ب ت ث ج ح خ د

* * *

لوجدنا اننا نزاوج دائما بين النقاط حسب الصيغة التالية: أ ـ ب، ت ـ ث، ج ـ ح....الخ. بينما التجميع: ب ـ ت، ث ـ ج، ح ـ خ.... الخ. محتمل ايضا بصورة مبدئية. كذلك المريض الذي يتأمل سجادة غرفته يراها تتغير فجأة اذا اصبح الرسم والشكل خلفية، وصار ما يرى عادة خلفية شكلا. ولاشك ان مظهر العالم يتزعزع اذا نجحنا في رؤية الابعاد الموجودة بين الاشياء كاشياء ـ مثلا الفضاء الموجود بين اشجار الشارع ـ وبالمقابل لو رأينا الاشياء ذاتها كخلفية ـ اشجار الشارع ـ وهذا ما يحدث في الاحاجي: فالسبب في ان الارنب او الصياد ليسا مرئيين هو ان بعض عناصر هاتين الصورتين شتتت ولدمجت باشكال اخرى: مثلا ما سيصبح اذن الارنب لا تزال حتى الان على شكل مسافة فارغة بين شجرتين في الغابة. لكن الارنب والصياد يظهران عندما نقوم بتفرقة جديدة للمجال وبتنظيم جديد للكل. والتمويه هو فن اخفاء الشكل بادخال خطوط رئيسية تحدده على صورة اشكال اخرى اكثر ظهورا والحاحا.

نستطيع ان نطبق نفس النوع من التحليل على المدركات السمعية. كل ما في الامر ان القضية الان لا تعود تتعلق باشكال في المكان بل باشكال زمانية. فاللحن مثلا شكل صوتي، وهو لا يختلط بضجيج الخلفية الذي يمكن ان يرافقه: كصوت منبه السيارة الذي نسمعه من بعيد اثناء حفلة موسيقية واللحن ليس مجموعة من النوطات كما ان اهمية كل نوطة تقتصر على الوظيفة التي تؤديها في المجموع، لهذا لا يتبدل اللحن بصورة محسوسة اذا غيرنا سلمه الموسيقي، اي اذا غيرنا جميع النوطات التي تؤلفه مع الابقاء على علاقات المجموع او تركيبه. وبالعكس فان اجراء تغيير واحد في هذه العلاقات يكفي لتحوير الهيئة الكاملة للحن. ان هذا الادراك الحسي للمجموع اكثر طبيعية وابتدائية من ادراك

موريس ميرلو بونتي «١٩٠٨ ـ ١٩٦٠»

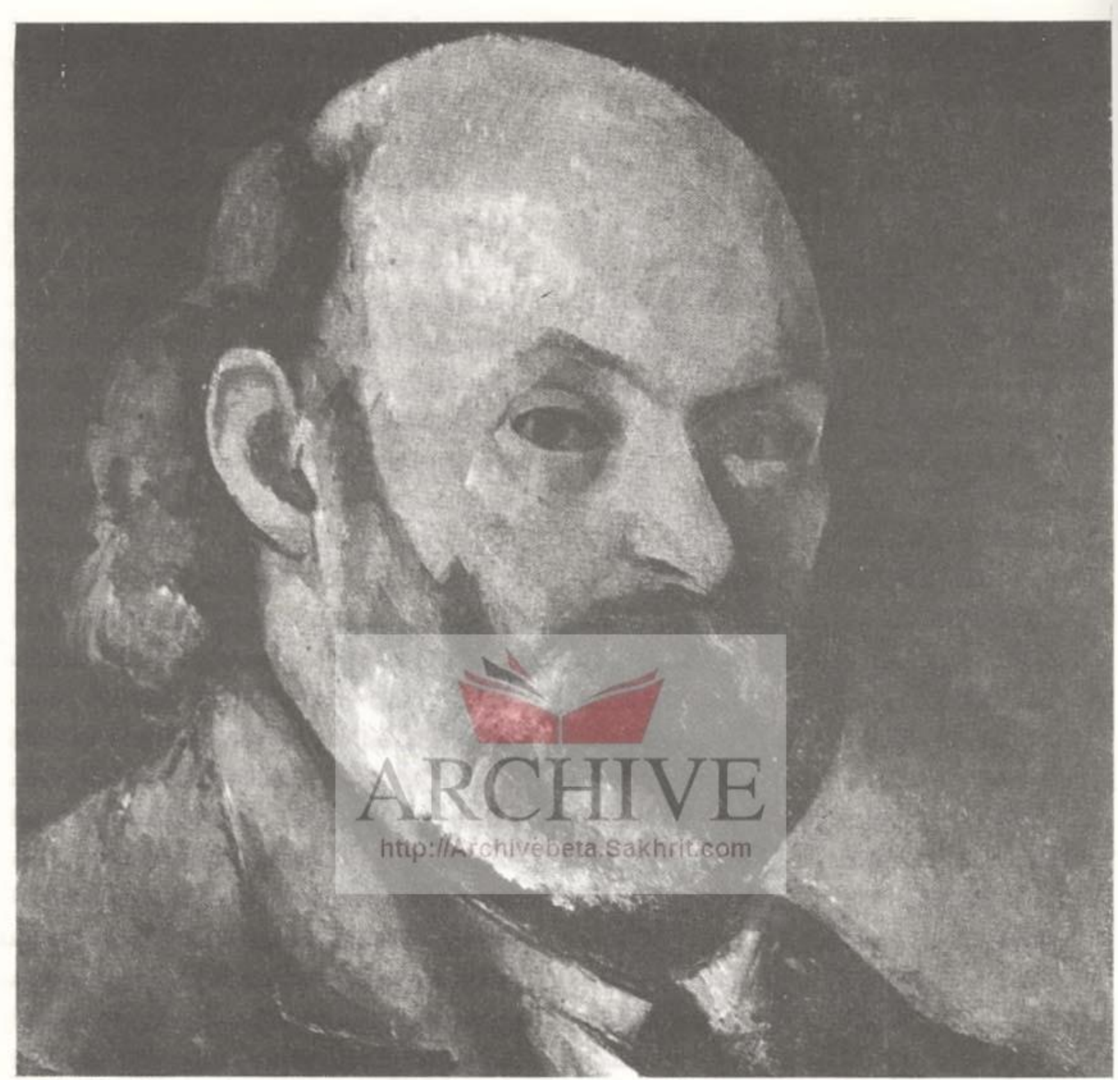
احد كبار الفلاسفة الفرنسيين المعاصرين ويعتبره البعض اكثر اصالة في نطاق الفلسفة من «جان بول سارتر». من مؤلفاته «بنية السلوك» و«ظاهريته الادراك الحسي» ١٩٤٥.

وكتاب يضم مقالات متنوعة عنوانه «المعنى واللامعنى» وكتاب آخر بعنوان «علامات». شغل منصب استاذ الفلسفة في «كوليج دي فرانس» وهو منصب مهم جدا سبق ان شغله «بن غسون». توفي بصورة مبكرة عام ١٩٦٠ وكانت وفاته خسارة حقيقية للفلسفة وقد ظهر بعد وفاته كتاب لم ينجز كتابته عنوانه «المرئي واللامرئي» اما المقال الذي نترجمه فقد ورد في كتاب «المعنى واللامعنى» واود ان انبه القراء الى ان اسلوب «ميرلو بونتي» في غاية الدقة وقد يبدو معقدا عند القراءة السريعة ولذلك تجدر قراءته بامعان واعادة قراءة بعض الجمل اذا اقتضى الامر عندئذ يكتشف القارىء اسلوبا رائعا وفكرا اصيلا بكل معنى الكلمة.

العناصر المنعزلة: وفي التجارب المتعلقة بالارتكاس الشرطي التي يدرب فيها بعض الكلاب على الاجابة بافراز اللعاب عند رؤية ضوء او سماع صوت معين وعندما يقرن هذا الضوء او الصوت مرات عديدة بتقييم قطعة من اللحم، نلاحظ ان هذا التدريب اذا تم بخصوص لحن معين او تتابع لبعض النوطات فانه يبقى مكتسبا، بخصوص كل لحن له التركيب نفسه. لهذا يمكن القول ان الادراك الحسي التحليلي الذي يزودنا بالقيمة المطلقة للعناصر المنعزلة، ينطبق على اتجاه متاخر واستثنائي، هو اتجاه العالم الذي يلاحظ والفيلسوف الذي يتامل، بينما يجب اعتبار الادراك الحسي للاشكال، اذا اخذناها بمعنى عام جدا، (كالتركيب والمجموع والتشكيل)، طريقتنا في الادراك الحسي التلقائي.

وفيما يتعلق بنقطة اخرى ايضا، زعزع علم النفس الحديث الاراء السابقة التي تتمسك بها الفيزيولوجيا - علم وظائف الاعضاء - وعلم النفس الكلاسيكي. من المعلومات الاولية ان نقول ان لدينا خمس حواس وان كلا منها يبدو لاول وهلة كعالم لا اتصال له بالعوالم الاخرى. فالضوء والالوان التي تؤثر في العين لا تؤثر في الاذنين ولا في اللمس. ومع ذلك فنحن نعرف منذ زمن طويل ان بعض العميان يتوصلون الى تصور الالوان التي لا يرونها، بواسطة الاصوات التي يسمعونها. مثلا كان هنالك رجل اعمى يقول بان اللون الاحمر لابد ان يكون شيئا شبيها بصوت البوق. وقد بقي الاعتقاد سائدا زمنا طويلا بان الامر هنا يتعلق بظواهر استثنائية، لكن الحقيقة هي ان هذه الظاهرة عامة ففي حالة التسمم بالمسكالين تكون الاصوات مصحوبة عادة ببقع ملونة تختلف فروقها وشكلها وشدتها باختلاف نبرة الاصوات وبشدتها وعلوها. حتى الاشخاص الاعتياديون يتحدثون عن الوان دافئة او باردة او صارخة او قاسية، وعن اصوات فاتحة وحادة وزاهية وخشنة او ناعمة، وعن ضجيج هش وعن عطور مخترقة. كان (سيزان) يقول باننا نرى مخملية الاشياء وصلابتها ولدونتها وحتى رائحتها. فادراكي الحسي اذن ليس مجموعا من المعطيات البصرية واللمسية والسمعية، ادرك الاشياء حسيا بصورة مشتركة وبكياني كله كما اني اعي تركيبا وحيدا للشيء وكيفية وحيدة في وجوده تخاطب حواسي كلها في الوقت ذاته.

بطبيعة الحال لم يكن علم النفس الكلاسيكي يجهل ان هنالك روابط بين الاجزاء المختلفة لمجالي البصري كما توجد روابط بين معطيات حواسي المختلفة. لكن هذه الوحدة كانت مصنوعة في نظره وكان ينسبها الى الذهن والى الذاكرة. لقد كتب (ديكارت) في مقطع شهير جاء في كتاب: (التاملات) اقول باني ارى رجالا يمرون في الشارع، لكن ماذا ارى في الواقع بالضبط؟ لا ارى سوى قبعات ومعاطف يمكن ان تغطي ايضا دمى متحركة تسير بواسطة النوابض. واذا كنت اقول باني ارى رجالا فذلك لاني ادرك (بواسطة مراقبة من فكري ما اعتقدت اني اراه بعيني اني مقتنع بان الاشياء تستمر في وجودها عندما لا اراها، مثلا عندما تكون وراء ظهري لكن من الواضح في نظر الفكر الكلاسيكي ان هذه الموضوعات غير المرئية لا توجد بالنسبة الي الا ان احكامي تبقيها حاضرة، حتى الاشياء الموجودة امامي لا اراها تماما بل افتكرها. وهكذا فانا لا استطيع ان ارى مكعبا، اي جسما صلبا مكونا من ستة اوجه ومن اثني عشر حدا من الحدود المتساوية. لا ارى سوى شكل بصري تكون فيه الاوجه الجانبية مشوهة الشكل والوجه الخلفي مختفيا تماما. واذا كنت اتحدث عن مكعبات فذلك لان فكري يعدل هذه المظاهر ويعيد الوجه الخلفي. فانا لا استطيع ان ارى المكعب حسب تعريفه الهندسي. لا استطيع الا ان اتصوره. والادراك الحسي يبين بصورة افضل الى اية درجة يتدخل العقل في هذه الرؤية المزعومة. كثيرا ما يحدث عندما اكون في قطار واقف في المحطة وياخذ في



سيزان.. صورة شخصية بريشته

الحركة، ان ارى القطار الاخر الذي يقف الى جانب قط يبدأ السير. هذا يعني اذن ان المعطيات الحسية بحد ذاتها محايدة وبامكانها ان تتقبل مختلف التفسيرات، حسب الافتراض الذي يتوقف عنده فكري، وهكذا نرى ان علم النفس الكلاسيكي يجعل من الادراك الحسي عملية حقيقية لحل الرموز، يمارسها العقل على المعطيات الحسية. هنالك

علامات تقدم لي ومن واجبي ان استخلص دلالتها وهنالك نص امامي يتوجب علي ان اقرأه او ان افسره وعلم النفس الكلاسيكي هذا حتى عندما ياخذ بنظر الاعتبار وحدة مجال الادراك الحسي، يبقى امينا لمفهوم الاحساس الذي يزوده بنقطة الابتداء في التحليل. وهو لانه يبدأ بتصور المعطيات البصرية كفسيفساء من الاحساسات يحتاج الى ان يؤسس وحدة مجال الادراك الحسي على عملية يقوم

بها العقل. ما الذي تجلبه لنا نظرية الشكل بهذا الخصوص؟ انها عندما ترفض بصورة قاطعة مفهوم الاحساس، فانها تعلمنا ان لا نعود نفرق بين العلامات ودلالتها، بين ما نحسه وما نحكم عليه. والا فكيف يمكننا ان نحدد بصورة مضبوطة لون شيء من الاشياء بدون ان نذكر المادة التي يتكون منها. مثلا كيف نحدد اللون الازرق لهذه السجادة بدون ان نقول بانه (لون ازرق اصوف)؟ كان سيزان قد طرح هذا السؤال: كيف نستطيع ان نميز في الاشياء بين لونها ورسمها؟ ليس من الممكن ان نفهم الادراك الحسي على اساس انه فرض دلالة معينة على بعض العلامات الحسية، لان هذه العلامات لا يمكن ان توصف في اكثر تراكيبها مباشرة بدون الرجوع الى الموضوع الذي تدل عليه. ونحن عندما نتعرف في اضاءة متغيرة على موضوع تحدده خاصيات ثابتة فان ذلك لا يعني بان العقل يدخل في الحساب طبيعة الضوء العارض ويستنتج منها اللون الحقيقي للموضوع، بل يعني ان الضوء السائد في الوسط يعمل عمله كاضاءة ويحدد اللون الحقيقي للموضوع بصورة مباشرة. اذا نظرنا الى صحنين مضائين بصورة متفاوتة فانهما يبدوان لنا بنفس الدرجة من البياض، لكن اضاءتهما تبقى متفاوتة مادامت اشعة الضوء الاتية من النافذة موجودة في مجالنا البصري. وبالعكس لو اننا لاحظنا نفس الصحنين من خلال حاجز مثقوب فان احدهما يبدو في الحال رماديا والاخر ابيض. وحتى لو كنا نعلم تماما بان الامر يتعلق بتأثير الاضاءة، فان هذا التحليل العقلي للمظاهر لا يجعلنا نرى اللون الحقيقي لهذين الصحنين، فالعقل اذن لا يشيد دوام الالوان والاشياء بل النظر هو الذي يدركه اثناء انطباق هذا النظر وتبنيه لتنظيم المجال البصري. عندما نشعل الضوء في اخر النهار يبدو لنا نور الكهرباء اصفر في بادىء الامر، وبعد فترة قصيرة يتجه الى التجرد من كل لون محدد. كذلك الاشياء فان الوانها تتغير تغيرا محسوسا في بادىء الامر ثم تستعيد مظهرا يماثل مظهرها اثناء النهار فالاشياء والاضاءة يكونان نظاما يتجه الى نوع من الاستمرار والى نوع من المستوى الثابت، لا بعملية يقوم بها العقل بل بتشكل المجال ذاته. فانا عندما ادرك حسيا، لا افتكر العالم بل هو الذي ينتظم امامي. وعندما ادرك مكعبا فان هذا لا يعني بان عقلي يقوم المظاهر المنظورية ويتأمل بصددها التعريف الهندسي للمكعب. اني لا اتجنب تصحيح هذه المظاهر فحسب بل لا الاحظ حتى هذه التشويهات المنظورية. وانا من خلال ما ارى استحوذ على المكعب ذاته في بداهته. كذلك الموضوعات التي وراء ظهري فاني لا امتثلها بواسطة عملية تقوم بها الذاكرة او الحكم بل هي حاضرة وانا احسب لها حسابا، كالخلفية الى لا اراها والتي تبقى مع ذلك ماثلة تحت الشكل الذي يحجب جزءا منها حتى الادراك الحسي للحركة الذي يبدو لاول وهلة متعلقا مباشرة بنقطة الاستدلال التي يختارها عقلي، لا يكون بدوره سوى احد العناصر في التنظيم الاجمالي للمجال. ذلك انه اذا كان صحيحا ان القطار الذي استقله والقطار المجاور، يبدو كل منهما متحركا بدوره في اللحظة التي يسير فيها احدهما، فمن الضروري ان نلاحظ بان هذا الوهم ليس اعتباطيا وباني لا استطيع اثارته بمحض ارادتي وبمجرد اختيار عقلي منزه عن الغرض لنقطة استدلال معينة. اذا كنت منهمكا في لعب الورق في مقصورتي فان القطار المجاور هو الذي يأخذ في التحرك. وبالعكس اذا كنت ابحث بنظري في القطار المجاور عن شخص ما، فان قطاري عندئذ هو الذي يبدو متحركا. في كل مرة يبدو لنا ثابتا احد القطارين الذي نتخذه مثوى لنا ويكون وسطنا في تلك اللحظة. وهكذا تبدو لنا الحركة والسكون متوزعين في محيطنا، لا وفق الافتراضات التي يحلو لعقلنا ان ينشئها، بل حسب الكيفية التي نثبت بها انفسنا في العالم، فمرة ارى برج الاجراس ثابتا في السماء والسحب تطير فوقه، ومرة اخرى يكون العكس هو الصحيح اي تبدو

السحب ثابتة وبرج الاجراس يتهاوى في الفضاء. وهنا ايضا لا يكون اختيار النقطة الثابتة من صنع عقلنا: بل الموضوع الذي انظر اليه والقي فيه مرساتي هو الذي يبدو لي ثابتا دائما، وانا لا استطيع ان ارفع عنه هذه الدلالة الا اذا نظرت الى مكان اخر اي ان هذه الدلالة ايضا لا يمكن اسبغها عليه بواسطة فكري. فالادراك الحسي ليس نوعا من العلم المبتدىء ولا هو اول التمارين التي يمارسها العقل واذا اردنا الاستحواذ عليه فمن الواجب علينا ان نعثر على اتصال بالعالم وعلى حضور في هذا العالم اكثر قدما من العقل. اخيرا يزودنا علم النفس الحديث ايضا بتصور جديد لادراك الغير. كان علم النفس الكلاسيكي يتقبل بدون مناقشة التفرقة بين الملاحظة الباطنية او الاستبطان، والملاحظة الخارجية. (فالوقائع النفسية)ـ مثل الغضب والخوف مثلا ـ لا يمكن معرفتها مباشرة الا من الباطن ومن قبل الشخص الذي يستشعرها. كان ـ علم النفس هذا ـ يعتبر ان من البديهي ان لا يكون بامكاني ان ادرك من الخارج الا العلامات الجسدية للغضب او للخوف كما احس بذلك في ذاتي عن طريق الاستبطان. اما علماء العصر الحاضر فانهم يلفتون النظر الى ان الاستبطان لا يزودني في الواقع بشيء يستحق الذكر. ولو حاولت ان ادرس الحب او البغض بمجرد اللجوء الى الملاحظة الباطنية فاني لا اجد الا اشياء قليلة استطيع وصفها: شيء من القلق وبعض خفقات القلب. وبالجملة اضطرابات عادية لا تكشف لي عن ماهية الحب ولا عن ماهية البغض. واذا حدث لي في بعض الاحيان ان اتوصل الى ملاحظات مهمة، فسيكون ذلك لاني لم اقتصر على التطابق مع عاطفتي بل لاني نجحت في دراستها كتصرف وكتحوير يطرأ على علاقتي بالغير وبالعالم، ولاني توصلت الى تأملها كما اتأمل تصرفا يصدر من شخص اخر حدث بطريق الصدفة ان كنت شاهدا عليه. والواقع ان الاطفال الصغار يفهمون حركات السحنة وتعبيراتها قبل ان يكونوا قادرين على تكرارها لحسابهم الخاص. مما يدل على ان معنى هذه التصرفات لاصق بهم اذا صح هذا التعبير. يجب ان ننبذ هنا الراي السابق الذي يجعل من الحب والبغض او الغضب (وقائع باطنية)لا يتوصل اليها الا شاهد واحد هو الشخص الذي يعيشها. ان الغضب والخجل والبغض والحب ليست احداثا نفسية مختفية في اعمق اعماق شعور الغير بل هي نماذج من التصرف او اساليب في السلوك، مرئية من الخارج. انها موجودة على هذا الوجه او في هذه الحركات لا مختفية خلفها. وعلم النفس لم يبدأ تطوره الا من اليوم الذي تخلى فيه عن التفرقة بين الجسد والروح وترك فيه المنهجين المتلازمين، منهج الملاحظة الباطنية ومنهج علم النفس الفيزيولوجي. لم يزودنا احد بمعلومات عن الانفعال طالما اقتصر هذا الشخص على قياس سرعة التنفس وسرعة خفقان القلب عند الغضب كذلك لم يطلعنا احد على ماهية الغضب طالما حاول ابراز الفروق الكيفية التي يعجز عنها الوصف، للغضب المعاش. ان دراسة علم الغضب تعني محاولة تثبيت معنى الغضب والتساؤل عن وظيفته في الحياة الانسانية، او بعبارة اخرى لاي شيء يستخدم الغضب اذا صح هذا التعبير. بهذه الطريقة نستطيع ـ كما قال جانيه ـ اعتبار الغضب ردة فعل مثيرة للاختلال، تطرأ عندما نجد انفسنا متورطين في مازق، او بصورة اعمق نستطيع الاخذ برأي سارتر في ان الغضب سلوك سحري يجعلنا نتخلى عن العمل الفعال في العالم للحصول على رضى رمزي في عالم الخيال. كالشخص الذي يعجز عن اقناع مخاطبه اثناء المحادثة فينهال عليه بشتائم لا تثبت اي شيء. او كالشخص الذي لا يجسر على ضرب خصمه فيلوح له بقبضته من بعيد. ومادام الانفعال لا يتضمن تكوين واقعة نفسية وباطنية، بل هو تبدل يطرأ على علاقتنا بالعالم نستطيع قراءته في هيأتنا الجسدية، فليس من الممكن في هذه

الحالة ان نقرر بان علامات البغض او الحب وحدها هي التي تقدم نفسها للمشاهد الاجنبي، وبان الغير يتوصل الى الادراك بصورة غير مباشرة، اي بواسطة تفسير لهذه العلامات. بل من الاجدر بنا نقول بان الغير يكشف نفسه بوضوح باعتباره سلوكا. والواقع ان علم السلوك هذا يذهب الى ابعد مما نتصور. فاذا قدمنا الى اشخاص محايدين تصاوير فوتوغرافية لعدة اوجه وعدة صور ظلية، ونسخا من عدة كتابات وتسجيلا لعدة اصوات، وطلبنا منهم تركيب وجه او صورة ظلية او صوت معين او كتابة ما، فاننا نلاحظ بصورة عامة ان التركيب يجري بصورة صحيحة، او على اية حال يكون عدد التشكيلات الصحيحة متفوقا كثيرا على عدد التشكيلات الخاطئة، لقد نسبت كتابة ميكائيل انجلو الى روفائيل في ٣٦ حالة بينما كشفت هوية هذه الكتابة بصورة صحيحة في ٢٢١ حالة. هذا يعني اذن اننا نتعرف على نوع من التركيب العام لصوت كل شخص ولسيماء وجهه ولايماءاته وهياته وكل شخص لا يكون في نظرنا سوى هذا التركيب او هذه الكيفية في الوجود في العالم. نستطيع ان نتبين ايضا كيف يمكن تطبيق هذه الملاحظات على علم نفس اللغة: فكما ان جسم الانسان (ونفسه)ليس سوى وجهين لكيفيته الوجودية في العالم، كذلك الكلمة والفكرة التي تدل عليها، لا يمكن اعتبارهما حدين خارجيين. ان الكلمة تحمل دلالتها كما يكون الجسم تجسيدا لتصرف معين. وبصورة عامة فان علم النفس الجديد يرينا الانسان لا كذهن يشيد العالم بل كوجود قذف به في هذا العالم واصبح مرتبطا به برباط طبيعي. وبالتالي فهو يعلمنا من جديد ان نرى هذا العالم الذي نتصل به بكل سطح كياننا، بينما كان علم النفس الكلاسيكي يهمل العالم المعاش لصالح العالم الذي ينجح العقل العلمي في بنائه.

اذا تاملنا الان الفيلم باعتباره موضوعا للادراك الحسي فبامكاننا ان نطبق على الادراك الحسي للفيلم كل ما ذكرناه بصدد الادراك الحسي بصورة عامة. وسنرى ان وجهة النظر هذه توضح لنا طبيعة الفيلم ودلالته، وان علم النفس الجديد يقودنا الى احسن الملاحظات التي توصل اليها الاختصاصيون في علم جمال السينما. لنقل اولا ان الفيلم ليس مجموعة من الصور بل هو شكل زماني. ولاشك ان الوقت مناسب هنا للتذكير بتجربة (بودوفكين)[1] الشهيرة التي توضح بصورة ممتازة الوحدة اللحنية للفيلم. في احد الايام اخذ بودوفكين لقطة مكبرة (لموسجوكين)[2] وقد بدا عديم التاثر، ثم عرضها مسبوقة اولا بصحن من الحساء ثم بامراة شابة ميتة وراقدة في تابوت واخيرا بطفل يلعب بدب صغير من القطيفة وقد لاحظ المتفرجون ان موسجوكين يبدو اولا وهو ينظر الى الصحن والى المراة الشابة والى الطفل ثم بدا بعد ذلك وهو ينظر الى الصحن وعليه مظهر التامل، والى المراة الشابة وعليه مظهر الالم، والى الطفل وعليه ابتسامة مشرقة. وقد اندهش الجمهور من تنوع هذه التعبيرات، بينما كانت اللقطة هي نفسها التي استخدمت في الحقيقة ثلاث مرات والصورة في هذه اللقطة عديمة التعبير تماما. هذا يعني اذن ان معنى الصورة يتعلق بالصور التي تسبقها في الفيلم كما يعني بان تسلسلها يخلق واقعا جديداً لا يمكن رده الى المجموع الذي تؤلفه العناصر المستعملة. ويضيف د. لينهارت في مقال ممتاز له بان من الواجب ان ندخل ايضا في الحساب ديمومة كل صورة: فالديمومة القصيرة تلائم الابتسامة اللاهية والديمومة المتوسطة تناسب الوجه اللامكترث، بينما اللقطة الطويلة تناسب التعبير عن الالم. ومن هنا يستخلص (لينهارت) هذا التعريف للايقاع السينمائي وهو انه (نظام للقطات تصاحبه ديمومة لكل لقطة، وعلى ان ينتج المجموع الانطباع المطلوب باكبر تاثير ممكن). هناك اذن علم عروض حقيقي للفن السينمائي يمكن ان تكون مطاليبه في غاية الدقة والسطوة. (حاولوا اثناء رؤية الفيلم وان



بود وفكين ١٨٩٣ - ١٩٥٣

تستبدل باخرى سواء عن طريق تغيير زاوية النظر او بتغيير المسافة او المجال. عندئذ ستتعلمون الاحساس بضيق الصدر هذا، الذي تحدثه لقطة مفرطة الطول بحيث تكبح الحركة، او بهذا الرضى الباطني اللذيذ عندما تمر لقطة في الوقت المناسب...) (لينهارت)

لما كان هنالك في الفيلم، بالاضافة الى انتقاء اللقطات ونظامها وديمومتها، هذه العناصر التي يتألف منها المونتاج، انتقاء للمشاهد او للمتتاليات

ولنظامها وديمومتها، الذي يتألف منه التقطيع، فان الفيلم يبدو كشكل معقد للغاية، تتفاعل في داخله في كل لحظة افعال وردود فعل متعددة جدا، لاتزال قوانينها موضع اكتشاف، كل ما حصل حتى الان هو ان هذه القوانين احست بها بصيرة وبراعة بعض المخرجين الذين كانوا يمارسون السينمائية كما يمارس الانسان للمتلكم قواعد النحو بدون ان يفكر فيها بوضوح وبدون ان يكون في مقدوره صياغة هذه القواعد التي يراعيها بصورة تلقائية.

ما قلناه عن الفيلم **ينطبق ايضا على الفيلم** الناطق **الذي لا يكون مجرد مجموعة من الكلمات** والاصوات، بل هو شكل **ايضا. يوجد ايقاع للصوت** مثلما **يوجد ايقاع للصورة، وهنالك مونتاج للضجيج وللاصوات ضرب لينهارت مثلا عليه بفيلم ناطق عنوانه لحن برودواي** (برودواي ميلودي) في هذا الفيلم نرى ممثلين على المشهد ونحن نسمعهما من اخر القاعة وهما ينشدان اغنية باعلى صوتهما. ثم تأتي لقطة مكبرة تتيح لنا ان نسمع على شكل وشوشة، كلمات يتبادلانها بصوت منخفض...) **والقوة التعبيرية لهذا المونتاج تتلخص في انها تجعلنا نشعر بتواجد الحيوات وتزامنها في نفس العالم: اي هذان الممثلان كما يبدو ان بالنسبة الينا، والنسبة اليهما اي في حياتهما الخاصة، كما حصل قبل قليل عندما ربط المونتاج البصري الذي صنعه بودوفكين: الانسان ونظره بالمناظر المحيطة به. وكما ان الفيلم الصامت ليس مجرد تصوير فوتوغرافي متحرك لمأساة ما، اذ ان اختيار الصور**



ديكارت

وجمعها يؤلف بالنسبة الى السينما وسيلة تعبير اصيلة، كذلك فان الصوت في السينما ليس مجرد اعادة صوتية للاصوات وللكلام بل يتضمن نوعا من التنظيم الباطني يجب ان يبتكره المخرج. ان السلف الحقيقي للصوت السينمائي ليس الفوتوغراف (الحاكي)بل مونتاج البث اللاسلكي اي (الراديفوني)

ليس هذا كل شيء. لقد امعنا النظر في الصورة وفي الصوت بالتناوب. لكن جمعهما في الحقيقة يؤلف مرة اخرى كلا جديدا لا يمكن رده الى العناصر الداخلة في تكوينه. والفيلم الناطق ليس فيلما صامتا مزينا بالاصوات وبالكلام اللذين يكون القصد منهما اكمال الوهم السينمائي، بل الرباطة بين الصوت والصورة تكون هنا اكثر وثوقا. لان الصورة بمجاورتها للصوت تتحول تماما. ونحن نحس بذلك بصورة جيدة اثناء عرض فيلم مدبلج يجعل اشخاصا نحفاء يتكلمون باصوات اشخاص سمان، وشبانا يتحدثون باصوات شيوخ واشخاصا ضخمي الجثة يتكلمون باصوات صغار، وهو شيء غير معقول لاننا سبق ان قلنا بان الصوت والهيئة والخلق يكونون كلا لا يقبل التجزئة. لكن وحدة الصوت والصورة لا تتفق في كل شخصية فحسببل تتحقق في الفيلم باجمعه. فعندما يحدث ان تصمت بعض الشخصيات في وقت معين وعندما تتحدث في وقت اخر، فان ذلك لا يحدث بطريقة الصدفة بل يراعى التناوب بين فترات الكلام وفترات الصمت بحيث تنتج الصورة اكبر تاثير ممكن. هنالك، كما قال مالرو (في مجلة فيرف، ١٩٤٠)ثلاثة انواع من الحوار. اولا حوار العرض الذي يخصص للتعريف بظروف سير الاحداث الدراماتيكي، والرواية والسينما كلاهما يتحاشيان هذا النوع من الحوار. ثم ياتي حوار النبرة الذي يزودنا بلهجة كل شخصية وهو الحوار السائد لدىبروست مثلا، لان شخصياته لا ترى بوضوح وبالعكس يمكن التعرف عليها بصورة ممتازة حالما تاخذ في الكلام. ذلك ان

الاسراف او التقتير في اطلاق الكلام، وامتلاء الكلام وفراغه ودفئه او تصنعه، يجعلنا نستشعر ماهية الشخصية بصورة اكثر يقينا من كثير من الاوصاف. قلما يوجد حوار النبرة في السينما، لان الحضور المرئي للممثل وسلوكه الذي لا يستجيبان لهذا اللون من الحوار الا بصورة استثنائية. اخيرا يوجد هنالك حوار المشهد الذي يقدم لنا مناقشة الشخصيات ومواجهتها وهو الحوار الرئيسي في السينما، الشخصيات على المسرح تتكلم بدون انقطاع بينما الحال مختلف في السينما. ومالرو يقول بهذا الصدد: (في الافلام الاخيرة ينتقل المخرج الى الحوار بعد اقسام طويلة من الصمت، كما ينتقل الروائي الى الحوار بعد اقسام طويلة من السرد) لهذا يمكن القول بان توزيع فترات الصمت والحوار، يشكل عبر علم العروض البصري وعلم العروض الصوتي، علم عروض اكثر تعقيدا ينضد متطلباته فوق متطلبات العلمين الاولين. كذلك يلزمنا لاكمال هذا البحث ان نحلل دور الموسيقى داخل هذا المجموع. لنقتصر على القول بانها يجب ان تندمج في هذا المجموع لا ان تلتصق به. فليس من واجبها سد الفراغات الصوتية ولا التعليق بصورة خارجية تماما على العواطف وعلى الصور، كما يحدث في كثير من الافلام حيث تثير عاصفة الغضب، عاصفة من الالات النحاسية وحيث تقلد الموسيقى بجد صوت وقع الخطوات او صوت سقوط قطعة نقود معدنية على الارض. بل من المستحسن ان تتدخل لتشير الى تغير في ايقاع الفيلم، مثلا الانتقال من منظر تجري فيه الاحداث في (باطن) الشخصية، الى استعادة مناظر سابقة، او الى وصف منظر طبيعي. انها بصورة عامة - كما قال جوبير - ترافق وتسهم في احداث (انقطاع في التوازن الحسي) اخيرا يجب ان تكون الموسيقى وسيلة تعبير اخرى ملتصقة بالتعبير البصري بل يجب ان تستخدم وسائل موسيقية بحتة - كالايقاع والتجويق - لاعادة خلق مادة صوتية تحت المادة البلاستيكية للصورة وذلك عن طريق كيمياء سحرية من التطابقات يتوجب عليها ان تكون اساس مهنة مؤلف الفيلم نفسها. وان تبرز لنا اخيرا الايقاع الباطني للصورة بحيث يكون محسوسا بصورة مادية، بدون ان تلجأ - لتحقيق ذلك - الى التعبير عن محتوى الصورة العاطفي او الدراماتيكي او الشعري (جوبير)

ليست مهمة الكلام في السينما ان يضيف افكارا الى الصورة، ولا مهمة الموسيقى ان تثير العواطف، بل من واجب هذا المجموع ان يوحي الينا بشيء محدد جدا لا يكون فكرة ولا تذكيرا بعواطف الحياة ما دلالة الفيلم وماذا يريد ان يقول؟ كل فيلم يروي قصة ما، اي عددا من الحوادث التي تجعل بعض الشخصيات تشتبك مع بعضها، والتي يمكن ان تروي عن طريق الكتابة ايضا كما يفعل ذلك السيناريو الذي يستند اليه الفيلم. والسينما الناطقة بحوارها الذي غالبا ما يغزو الفيلم كله، تكمل شعورنا بالوهم. لذلك يمكن ان نعتبر الفيلم في اكثر الاحيان، تمثيلا بصريا وصوتيا واستعادة امينة الى اقصى حد ممكن لمأساة لا يستطيع الادب اثارتها الا بواسطة الكلمات، بينما السينما تنعم بتصوير هذه المأساة فوتوغرافيا. والامر الذي يبقى على الالتباس هو وجود واقعية اساسية فعلية للسينما. فالممثلون الى ان يمثلوا بصورة طبيعية والاخراج يجب ان يكون مشابها للواقع الى اقصى حد ممكن. والسبب في ذلك كما يقول لينهارت (هو ان سلطات الواقع الذي تستخلصه الشاشة، من القوة بحيث يؤدي تأنق الاسلوب الى النشاز والى الخروج عن المألوفات) لكن هذا لا يعني بان مهمة الفيلم هي ان يجعلنا نرى ونسمع كما لو كنا نشهد في الواقع القصة التي يرويها لنا، ولا ان يوحي الينا بتصور عام للحياة على شكل قصة تؤثر فينا تأثيرا حسنا. المشكلة التي نواجهها هنا، سبق ان واجهها علم الجمال بصدد الشعر او الرواية. هنالك دائما في الرواية فكرة يمكن تلخيصها ببضع كلمات وسناريو يمكن ان يكتب ببضعة سطور. وهنالك دائما في

القصيدة الشعرية اشارة الى اشياء او الى افكار معينة. ومع ذلك فليست وظيفة الرواية المحضة او الشعر المحض، ان تعبر لنا عن هذه الوقائع او عن هذه الافكار او الاشياء والا فسيكون من الممكن في هذه الحالة ان تنقل القصيدة بصورة دقيقة الى كلام منثور وان لا تفقد الرواية اي شيء عند تلخيصها. ليست الافكار والوقائع مادة للفن. والفن الروائي يتألف من اختيار ما نقوله وما نسكت عنه، ومن اختيار المنظورات (فهذا الفصل يكتب من وجهة نظر الشخصية الفلانية وذاك يكتب من وجهة نظر الشخصية الاخرى) وذلك ضمن حدود ايقاع حركة القصة، هذا الايقاع المتقلب، اما فن الشعر فلا يتألف من وصف تعليمي للاشياء ولا من عرض للافكار، بل من خلق ماكنة لغوية تجعل القارىء يشعر بنفسه بكيفية تكاد تكون اكيدة، انه في حالة شعرية معينة او في جو شعري معين. وبنفس الكيفية توجد في الفيلم دائما قصة ما وفي اغلب الاحيان توجد فكرة معينة كما في فيلم - ايقاف التنفيذ الغريب - مثلا اذ توجد فكرة ان: الموت ليس مخيفا الا بالنسبة الى الشخص الذي لا يوافق عليه. لكن وظيفة الفيلم ليست ان يطلعنا على هذه الوقائع او على هذه الفكرة.

قال (كانت) جملة ذات معنى عميق هي ان الخيال في المعرفة يشتغل لصالح الفهم، بينما في الفن يشتغل الفهم لصالح الخيال. اي ان الفكرة او الوقائع المبتذلة ليست موجودة هنا الا لكي تتيح الفرصة للخالق ان يبحث عن رموز محسوسة لها وان يرسم لها مشبكة مرئية وصوتية. ومعنى الفيلم مندمج بايقاعه، كمعنى الايماءة الذي يمكن قراءته مباشرة في الايماءة ذاتها. والفيلم لا يريد ان يعني شيئا اخر عدا ذاته. ان الفكرة تعاد هنا الى حالتها الوليدة اذ تنبثق من التركيب الزمني للفيلم كما تنبثق في لوحة التصوير من تواجد اجزائها. ان المزية التي يتمتع بها الفن هي ان يظهر كيف يأخذ شيء معين في الدلالة على معاني خاصة، لا عن طريق الاشارة الى افكار سبق ان تكونت واصبحت مكتسبة، بل بواسطة التنسيق الفضائي للعناصر. ودلالة الفيلم، كما رأينا؛ متفوقة على دلالة الشيء. ان كلا منهما لا يخاطب الفهم بصورة منفصلة، بل هما يتوجهان الى قدرتنا في ان نحل ضمنا رموز العالم او رموز الاشخاص وان نتواجد معهم. صحيح اننا في حياتنا المعتادة لا ننتبه الى هذه القيمة الجمالية التي ينطوي عليها كل شيء ندركه حسيا؛ وصحيح ايضا ان الشكل الذي ندركه حسيا في العالم الواقعي لا يبلغ درجة الكمال ابدا. اذ تكون هنالك دائما (صورة مهتزة) واخطاء ونوع من الانحراف في المادة. ذلك ان ذرات المأساة في السينما تكون اشد تماسكا اذا صح هذا التعبير، من ذرات مأساة الحياة الواقعية. لكننا في نهاية الامر لا نستطيع فهم دلالة السينما الا بواسطة الادراك الحسي: ان الفيلم لا يفكر بل يدرك حسيا.

هذا هو السبب الذي يجعل من الممكن ان يكون التعبير عن الانسان في السينما اخاذا الى هذه الدرجة. ذلك ان السينما لا تقدم لنا كما فعلت الرواية زمنا طويلا، افكار الانسان، بل تعرض علينا سلوكه او تصرفاته. وهي تقدم لنا بصورة مباشرة هذه الكيفية الخاصة في الوجود في العالم وفي التصرف بالاشياء وبالاخرين التي تكون مرئية بالنسبة الينا في الحركات وفي النظر وفي الايماء والتي تحدد بوضوح كل شخص من الاشخاص الذين نعرفهم. اذا ارادت السينما ان تظهر لنا شخصا مصابا بالدوار فمن الواجب ان لا تحاول ابراز المنظر الطبيعي الباطني للدوار كما اراد ان يحقق ذلك المخرج داكان في فيلم (مقدم المتسلقين) ومالرو في فيلم (سييرا دي تيرويل) سنحس بتأثير الدوار بصورة احسن عندما نراه من الخارج. عندما نتأمل هذا الجسم الذي يفقد توازنه ويتلوى على صخرة او هذه المشية المترنحة التي تحاول التلائم مع هذه البلبلة الغامضة التي تطرأ على الفضاء ذلك ان الدوار واللذة والالم والحب والبغض بالنسبة

الى السينما هي كما بالنسبة الى علم النفس الحديث مجرد تصرفات.

ان علم النفس هذا، يشترك مع الفلسفات المعاصرة في انه لا يقدم لنا كالفلسفات الكلاسيكية: الفكر والعالم، او الشعور والأخرين، بل يعرض علينا الشعور المندمج في العالم والخاضع لنظر الاخرين والذي يتعلم ماهية كيانه. والقسم الاعظم من الفلسفة الظاهراتية او الوجودية يقوم على الاندهاش من هذا التلازم بين الانا والعالم وبين الانا والغير وعلى وصف هذه المفارقة وهذا اتهام وعلى اظهار علاقة الذات بالعالم وعلاقة الذات بالاخرين بدلا من تفسيرها كما يفعل الفلاسفة الكلاسيكيون عن طريق اللجوء الى الروح المطلقة. والواقع ان السينما قادرة بصورة خاصة على اظهار هذه الوحدة بين الروح والجسد وبين الفكر والعالم والتعبير عن احدهما في الاخر. وهذا هو السبب الذي يجعلنا لا نستغرب ان يستطيع الناقد التطرق الى الفلسفة عند حديثة عن احد الافلام عندما قدم استروك[٣] تحليلا لفيلم (المتوفي العنيد) تحدث عنه بعبارات سارترية: فهذا المتوفي هو نفسه بالنسبة الى ذاته لكنه شخص اخر بالنسبة الى الغير. وهو يبقى في حالة اضطراب حتى يتعرف عليه حب فتاة من خلال غطائه الجديد ويعود التطابق بين الوجود لذاته والوجود بالنسبة الى الغير. وقد هاجمت صحيفة (لوكانار انشينيه) استروك من هذه الناحية ونصحته بالعودة الى بحوثه الفلسفية. والواقع ان كليهما محق فيما يرتأيه: احدهما لان الفن لا يقوم على الافكار، والاخر لان الفلسفة المعاصرة لا تقوم على بناء المفاهيم المجردة بل على وصف هذا الامتزاج بين الشعور والعالم، وعلى اشتباك الشعور بجسد معين وتواجده مع الاخرين. ولان هذا الموضوع يصلح للسينما بصورة ممتازة.

اذا تساءلنا اخيرا لماذا تطورت مثل هذه الفلسفة في عصر السينما بالضبط فمن الواضح اننا لا نستطيع القول بان السينما نشأت عنها. ان السينما هي قبل كل شيء اختراع تقني لم تتدخل فيه الفلسفة ابدا، لكننا من ناحية اخرى لا يتوجب علينا ان نقول ايضا بان هذه الفلسفة نشأت عن السينما وانها تعبر عنها على مستوى الافكار. ذلك انه من الممكن اساءة استعمال السينما، ثم ان هذه الادارة التقنية بعد ان تم اختراعها يجب ان تتناولها ارادة معينة بحيث تعيد اختراعها مرة ثانية تقريبا قبل التوصل الى صنع افلام حقيقية. بناء على ذلك، اذا كانت الفلسفة والسينما متوافقين واذا كان التأمل والعمل التقني يسيران في نفس الاتجاه، فذلك لان الفيلسوف والسينمائي يشتركان في كيفية معينة في الوجود وفي نظرة خاصة للعالم هي نظرة جيل باكمله. وهذه مناسبة اخرى للتحقق من ان الفكر والتقنيات يتطابقان، وحسب عبارة (غوته) (ان ما هو في الخارج هو في الداخل ايضا)

الهوامش

---

(١) بودوفكين: مخرج سينمائي وممثل سوفياتي (١٨٩٣ - ١٩٥٣). من افلامه الشهيرة (الام) لغوركي الذي اخرجه في ١٩٢٦و (عاصفة على اسيا) (١٩٢٨) الذي طبق عليه بصورة رائعة نظريات في المونتاج. (المترجم).

(٢) ايفان موسجوكين: (١٨٨٩ - ١٩٣٩) ممثل ومخرج سينمائي سوفياتي. بدأ التمثيل على المسرح ثم اخرج افلاما عديدة. غادر الاتحاد السوفياتي بعد ثورة اكتوبر واخرج افلاما في المانيا واميركا وخاصة في فرنسا (المترجم).

(٣) الكسندر استروك (باريس ١٩٢٣) مخرج سينمائي وكاتب فرنسي. رائد (الموجة الجديدة) في السينما الفرنسية. من افلامه الاخيرة (التربية العاطفية ١٩٦٨) وقد كتب عدة روايات. (المترجم).



في آخر حوار مع الفنان الراحل: عمر خلفة:

أنا لاأُعلّم ولكن أطرحُ قضايا وتساؤلات

برحيل الفنان التونسي: عمر خلفة، مؤخراً في احدى المستشفيات التونسية نتيجة عجز في كبده، فقد المسرح العربي واحدا من رموزه الاخراجية والتمثيلية التي تركت بصماتها الفنية ماثلة للعيان.

فلقد اخرج عبر خلفة العديد من النصوص العربية والعالمية لخشبة المسرح، محاولا من خلالها ان يمارس في تعميق وعي المتلقي عبر التساؤل والتامل، وضمن مسيرة تجاوزت الثلاثين عاما من العطاء المتواصل. كذلك شارك الفنان الراحل في العديد من المسلسلات التلفزيونية، مثل: (المفسدون في الارض)، (كفة الاحزان)، وفي اكثر من فلم سينمائي اشهرها فلم (القادسية) - القعقاع -

وقد دعي عمر خلفة لحضور مهرجان بغداد المسرحي الاول (تشرين اول ١٩٨٥) ضمن مجموعة كبيرة من الوجوه الفنية العربية والعالمية المعروفة... فانتهزنا فرصة وجوده لنجري معه هذا الحوار المركز الذي يسلط الضوء على جوانب عديدة من شخصية هذا الفنان، والذي كان آخر حوار صحفي مع الفنان الراحل.

○ ما اهم التيارات المسرحية في تونس..؟

- هي تيارات عديدة، بعضها مستقى من التراث العالمي، وبعضها من التراث العربي.. وهي تتنوع بتنوع ميول اصحابها، وهناك من يمتلك النظرة المحافظة في تغيير المجتمع، كذلك من يمتلك النظرة الثورية في هذا الشأن..

والفرق في تونس عديدة... بعضها يعني بافساح المجال للضحك والاضحاك... والاخر يحاول ابراز هموم وآلام الشعب، في الوقت الذي يبرز فيه افراحه.. وفق تحكمات الظروف السياسية والاجتماعية داخلياً وخارجياً..

○ واين تجد نفسك وسط هذه التيارات؟

- بعد (٣٣) عاماً من المعايشة المسرحية المستمرة، للمسرح وحياته، وجسوره، وافاقه... لا املك الا ان يكون لي رأي في الموضوع، ومنهج اهتدي به، في مخططاتي واعمالي الفنية عموماً لا المسرحية فقط... فعندما اقدم مسرحية «الحضيض» لمكسيم غوركي، حيث يندد بذلك الانسان الذي لايفكر الا بمعدته، ولاينظر ابعد من هذا الامر، ذلك الانسان الذي يميع حتى لايكون له كيان في المجتمع... مثل هذا الاختيار يحدد التيار... الذي أردته واردت المضي فيه.-

○ اذن، فانت تمثل المسرح الذي يروم التغيير؟

- نعم، والذي يناقش موضوعياً وفنياً، وضع الانسان العربي المعاصر وازاء التحديات، وكيف يخرج منها منتصراً سليماً.. محافظاً في ذلك على انتصاراتنا العربية.

○ حسناً تعرفنا الى الجانب الفكري في شخصيتك ترى.. كيف توصل هذه الافكار فنياً... اعني اي اسلوب فني اخترته ومارسته، ووجدت نفسك من خلاله..؟

- انا اركز على الممثل، ولايهمني شيء سواه، والتركيز على الممثل، يقتضي، التركيز على الحوار.

○ **كيف**

- حواري غير مطنب ولامغرق في الاطالة والاساليب البلاغية... فانا اريد ان احقق جمالية العرض بالتركيز على قدرة الاداء المتأثر والمؤثر في الان نفسه عملا بوجوب صدق الاحساس.

○ **والوسائل الفنية... على اي منها تركز؟**

- الانارة.. وكفى.. بيد انني اركز، بشكل عام، على الجمالية في المسرح... وهي برأيي حوار هادف جيد، وقدرة على الافهام لبلوغ ما نصبو اليه من تقديم عرض منسجم، متماسك..

○ **هل ترى ان للمسرح أثر تعليمي؟**

- لا... طريقتي في التعبير لا علاقة لها بالتعليم... انا لست برشت.. انا اعيش وسط عالم يزخر بالمتناقضات، ليصل، احياناً، الى عدم اعتبار الانسان غاية تدرك ليحافظ عليها.. فتنصهر هذه الغاية عندي لينتج عن ذلك عزم انساني فولاذي صميم..

من هنا اتفاعل، ويبرز هذا التفاعل في نطاق دراما تحدد الفكرة، والغاية، والهدف.

اذن لا اعلم، ولكن اطرح قضايا وتساؤلات.

○ **ماهي نظرتك الى التراث... وماهو، الاسلوب الصحيح، برأيك، للاستفادة منه مسرحياً وبشكل معاصر..؟**

- هناك في التراث نواح ايجابية، وهذا ما يهمني الاستفادة منه، ومعالجته.

اما الاسلوب، فلكل اسلوبه الشكلي لتقديم ما اختاره من التراث، وما استقاه... ففي التراث امجاد عربية.. شجاعة، ايمان، وفاء، كرامة،.. مثل عليا تتمثل في الاخلاق، وغير ذلك... وفيه كذلك اشياء ممجوجة نعرفها جميعا..

ينبغي ان نقدم الوجه الايجابي من التراث في نطاق بهيج من الاحتفال.

○ **لماذا؟**

- لان المسرح حفل قبل ان يكون اي شيء اخر... ولكننا بنظرتنا التقدمية نغتنم فرصة تواجد هذا الحفل لنعرض من خلاله مشاكل ونطرح تساؤلات عدة تتعلق بالمواقف والمصير..

اما تنوع الاساليب فهذا يتعلق باجتهادات المبدعين،، وهنا يكمن الفن... اي في التنوع.

○ **ماهي نظرتك بشأن المسرح الاحتفالي..**

- انه نوع لابد منه... الى جانب الانواع الاخرى.

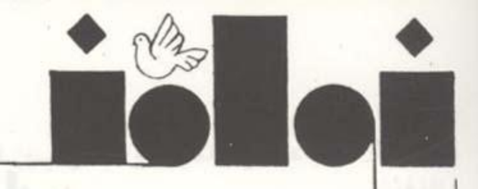
نريد تعدد الانواع، لان ذلك يعزز حرفية النشاط المسرحي.

ان المسرح احتفالياً كان او تعليمياً او تأريخياً، او سياسياً او اجتماعياً... كل نوع يعبر من زاويته عما يشغل فكرنا وحياتنا..

○ **وما الذي تتمناه لمهرجان بغداد المسرحي الاول؟**

- اتمنى ان يحقق ما يصبو اليه من اهداف تتمثل، اولاً: بزرع المحبة التي يجب ان تحدونا هدفا لتوحدنا في النهاية.

وثانياً: ان نراجع ما حققناه في المجال المسرحي لنرى مدى استجابتنا لمقتضيات العصر على اختلاف مستوياته، والنظر في امالنا المستقبلية.



في سبيل تحديد المصطلح النقدي

د. علي عباس علوان

هل ان غياب بعض الاجناس الادبية كالملحمة والرواية والقصة القصيرة الفنية امر معيب في تراثنا الادبي؟

تلك قضية طالما نوقشت، وكنت اقول ان الشعر العربي بهذا الكم الهائل والتجارب الباذخة لشعراء عمالقة، والنثر العربي بكل اساليبه وتقنياته المثيرة فضلاً عن علوم العرب الاخرى وثقافتهم الزاهرة كانت كافية لنا ولغيرنا كي نثبت مشاركتنا الفاعلة في تاريخ الحضارة الانسانية..

وكنت اظن ان القضية قد طويت ولم يعد احد من الكتاب والمثقفين يحس بحرج لاننا لم نرث الملحمة او الرواية..

حتى كانت جلسات المؤتمر الخامس عشر لاتحاد الادباء العرب الذي انعقد في بغداد مؤخراً..

وكانت اغلب جلسات البحوث مدعاة للعجب والامتعاض ان لم اقل التذمر!

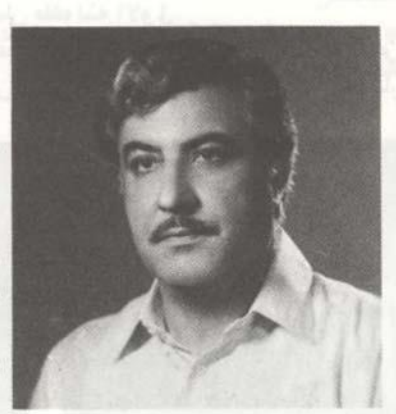
فلقد جاءنا شقيق من الجزائر، وهو اكاديمي، ليعلن علينا ان اصل الرواية الحديثة موجودة في تراثنا القديم وهي مأخوذة من (رواية الحديث) ان شئت او (البصير الذي ينقل الماء) كما وجدها في القاموس المحيط للفيروز آبادي!

ثم سمعنا شقيقاً اخر من المغرب العربي يدعونا حالاً الى التوقف عن النظر في اي ادب غربي وباي شكل كان كي نستطيع تلمس شخصيتنا القومية وحفظاً لها من الغزو الثقافي.

وقام ثالث ليعلن على الملأ بان الرواية والقصة القصيرة موجودة في اشكال متقدمة ضمن التراث العربي. انها موجودة في (كليلة ودمنة) و (المقامات) و (الف ليلة وليلة)!

فهل يعقل هذا؟

الرواية هذا الجنس الادبي بنت البرجوازية الاوربية، التي نشأت في ظروف اجتماعية وسياسية وكانت نتاجاً لتفاعل ذلك المجتمع وفي انساقه وشرائحه المتعددة هي نفسها كليلة ودمنة والمقامات؟



ثقافة

مع منتدى الادبـاء الشباب في محطاتـه الثقافية

اعداد: فضل خلف جبر

.. هناك.. حيث يقف الحب بوجه الحقد.. والنور بوجه الظلام على جبهة بامتداد الهمجية البشرية.. يقف اولئك الرجال سدا منيعا بوجه الغيلان المحتشدة من اجل هدم عش سنونو، وترويع نورس وخنق احلام فراشة!

وبمناسبة ذكرى تأسيس الجيش العراقي البطل الذي نذر نفسه للدفاع عن تربة هذا الوطن، اقيمت امسية شعرية اشترك فيها نخبة من الشعراء الشباب هم:-

اديب كمال الدين، شكر حاجم الصالحي، جبار الكواز، امين جياد، يونس ناصر عبود، عدنان الصائغ، عبد الرزاق الربيعي، صلاح حسن فضل خلف جبر مزاحم علاوي، نصيف الناصري، ياسر الياسري، يقول الشاعر يونس ناصر عبود مستحضرا روح الشهيد السامي: «بهدوء الملائكة الصالحين/ وعد الاهل والزوجة الفاضلة/ وابنة عمرها الحرب/ كالزهرة الخضلة/ لم يقل لي وداعا/ فكيف اودعه!»

والتقط الشاعر عبد الرزاق الربيعي، في قصيدته التفاصيل الدقيقة مسجلا الايقاع المنساب للحياة اليومية في زمن احرب:-

«شمس كالثلج الناعم/ تلعب في حوش الدار/ بتمثال من طين/ اتكأ الوقت على جذع اليوكالبتوس/ فابصر طفلين يلمان الازهار/ ويصطادان الرعاش/ يسيران الى مدرسة القرية/.

* ورغم هطول الامطار لم يشأ الجمهور ان تفوته فرصة الالتقاء بالشاعر عيسى حسن الياسري في الامسية التي اقيمت له للحديث عن تجربته الشعرية، ولالقاء بعض من قصائده..... وبعد ان قدمه الشاعر عدنان الصائغ للجمهور الذي ازدحمت به قاعة المنتدى، بدأ الشاعر عيسى الياسري بالقاء الضوء على مسيرة ذلك الطائر الذي هجر شطآنه الجنوبية ليحط الرحال في بغداد في بداية السبعينات..

وقد تعرف الجمهور كثيرا من التفاصيل التي ترافق الشاعر وتخلق في وجدانه. وهو يعلن ان رحلته الى بغداد افادته في انها رفعته فوق بناية عالية ليرى الجنوب بعين اخرى او بنظرة واحدة كان يحتوي كل مافيه، وليرى اشياء لم يرها عندما كان في احضان طفولته الأولى.

«من باعد بين الأرض وبيني /من ابعدني عن ملكوتك/ من باعد بين النهر وضفته/ والاشجار/





وطائرها/ من باعد بين الغيمة والبحر/ بين الشفة والثغر!»

وقد قدم الشاعر الياسري مجموعة من قصائده التي تفاوتت زمنياً، خاتماً ذلك بقصيدته التي كتبها بعد القطيعة التي كانت بينه وبين نظم الشعر والتي دامت سنوات.

* في لقاء القصة ، كان الجمهور بمواجهة مع بعض القصاصين الشباب، فقد قرأ في الامسية التي قدمها الشاعر عبد الرزاق الربيعي، كل من : اسماعيل عيسى بكر ، ارادة الجبوري، خضير مري..

وقد جاءت قصة «اللقاء الاخير» لأرادة الجبوري ، معتمدة البساطة في طرح الفكرة، واذا كانت القصة مفتقرة الى رصانة الاسلوب والعمق، فقد نجحت في كسب ود الجمهور لما تتمتع به من عفوية وصدق.

اما قصتا اسماعيل عيسى بكر « تجليات خلاسية » وخضير مري «محاولة قصصية» فقد كانتا رمزيتين تستفيدان من اساليب القصة الحديثة السائدة.

وقد اتسمت القصتان باللغة الثرة التي تصل حد الدفق الشعري لدى خضير واسماعيل عيسى: وبالجراة والمزاوجة بين الواقع والسريالية لدى خضير مري. على ان الامر الذي لم يسجل لصالح القصتين هو انحياز القاصين للموضوع من دون العناية بالبناء القصصي، وهذا ماعترف به القاصان.

* في الامسية التالية، كان ضيف المنتدى الشاعر هادي الربيعي، ابتدأ الشاعر بالحديث عن تجربته الشعرية، ملقيا الضوء على الينابيع الأولى التي نهل منها الشاعر لتزيد ايقاعه الشعري تدفقا وثراء.

وقد تحدث الشاعر خلال الامسية عن رؤاه الخاصة في فهم القضية الشعرية باركانها الثلاثة:- الشعر ، الشاعر، التجربة الشعورية. انه يستشهد بامثلة يلتقطها من يوميات الحياة، وفي معرض حديثه عن الشاعر يشبهه بنبات «الجاودار» ذي الجذور التي تنتشر في التراب بملايين اللوامس التي تمتص الماء حتى من الصخور القاسية، من اجل ارتفاع لايزيد على ثلاثة اقدام فوق التجربة هي الحضور الاكثر توهجاً تحت الشمس للجاودار العنيد.

والشاعر موزع بين اجناس الابداع، فهو ينتقل بين الشعر والنقد والقصة، عله يعثر على تلك الوردة التي تحاصره بعطرها من دون ان يستطيع الوصول اليها.. او ان يعثر على ذلك المنديل المعطر.. منديل «نورندا».. ان «نورندا» عند الشاعر هي الرمز الى ذلك الموعد الذي يهتف بشتات الشاعر ان يلقي رحاله في حضور اكثر توازنا بعد ذلك قرأ الشاعر مجموعة من قصائده:

«كنت معي/ فوق ثلوج المرتفعات/ والريح الشتوية تعوي/ وتعربد فوق صفيح الموضع/ عيناك السوداوان/ بلادي»

* في الامسية التالية، كان لجمهور على موعد مع نخبة من الشعراء الشباب الجدد، وكانت ميزة هذه المجموعة هي عدم التجانس! فهم كما يقول الشاعر «شلي» «نجوم لايجمع بينها ميلاد مشترك» وكانت




الامسية التي قدمها الشاعر عبد الرزاق الربيعي تضم كل من: فضل خلف جبر، علي حسين علي، عبد الكريم العبيدي، دنيا ميخائيل، نصيف الناصري، فاضل عباس، ريم قيس كبه، شعلان شريف، حيدر الخفاجي، صالح كريم، ياسر الياسري، ليث فائز، يوسف اسكندر،.

يقول الشاعر فضل خلف جبر في قصيدته «المحطات مثقلة بالعواطف» : «هنا/ في الطريق المؤدي الى لاطريق /توقفت/ لاشيء يجمع بعضي ببعضي/ سوى هاجس/ «يتمخطر» بين حناياي/ ثم يغادرني خلسة/ ويقرفص/ بين رصيف الجنون/ وبيني».

اما دنيا ميخائيل فهي تعتمد المباغتة في الصورة الشعرية:ـ

..الجملة غير سالمة من حيث العربية فما رأي. الشباب العربي الذي يعيش بأسم العروبة يقشر القمر/ ويقسمه نصفين/ نصف يحتضر/ ونصف يبكي على النصف الذي يحتضر!!»

وقد تناول الشاعر لؤي حقي قصائد الامسية بتعليقات نقدية فتحت المجال لنقاشات متعددة اضاءت العديد من الجوانب المهمة في القصائد.

* ومن اجل توثيق الصلة بين منتدى الادباء الشباب شعراء المحافظات، اقام المنتدى امسية للشعراء الشباب من محافظة كربلاء، وقد اشترك في الامسية التي قدمها الشاعر عدنان الصائغ كل من:ـ فاضل عزيز فرمان، هاشم معتوق، هادي القزويني، فلاح شاكر، حاتم عباس.

ومن الملاحظات التي سجلت على هذه الامسية التفاوت في مستوى القصائد، وعدم توفيق بعض شعراء الامسية في اختيار القصائد التي تصلح لأن تكون وسيلة تعريف بين الشاعر والجمهور الذي يتعرف عليه شاعراً للمرة الاولى.

وفي الوقت الذي جاءت فيه بعض القصائد هشة لم تبلغ سن الرشد ، فقد توفر لبعض القصائد ان تفرض حضورها وهي تنضح جمالا وعافية ونضجاً!

يقول فاضل عزيز فرمان:

«لم يكن صاحبي او صديقي الملازم / لكنه صار يشبه وجهي/ اذ انكرتني جميع المرايا/ وصار يشاركني لون روحي/ وكاسات خمري وسيجارتي/ والجنون سجايا...

وقد اعقبت القصائد نقاشات اتسمت بالحدة، بعضها كان لصالح القصائد وبعضها الآخر وقف بالضّد منها.

* جاءت امسية المنتدى التالية متزامنة مع المواقف المشهورة لجيشنا الصامد في الفيلقين الثالث والسابع، لذلك كان للشعر حضور البندقية، فقد قرأ الشعراء قصائد لاهبة معلنين نبوءة الشاعر بأن النصر معقود ببنادق الرجال الذين يدافعون عن الحياة.

وقد اشترك في الامسية التي قدمها الشاعر فضل خلف جبر كل من الشعراء:ـ عيسى حسن الياسري، اديب كمال الدين، حميد قاسم، عدنان الصائغ، عبد الرزاق الربيعي، علي حسين علي.

التواصل بين الماضي والحاضر، عبر نقاط مضيئة، يلتقطها الشاعر اديب كمال الدين من التراث الخالد، هي اللبنات الاساسية التي يبني منها الشاعر قصيدته عن ابي حيان التوحيدي وهل اكون مغاليا اذا قلت بان «لا اديب كمال الدين من دون التراث!»

يقول الشاعر في قصيدته «اشارات التوحيدي» «هومَتْ/ انا روحُ العشب/ عنق العصفور وذاكرة التفاح/ وجع الطين الاسود/ لأمتّي الروح بارض تأوي جذري المنفي/ ولعلي القى من سماها/ من قال الذاكرة التفاح/ كوني/ كانت شجراً محترقا/ يلتف على الماء/ لاماء!».

وباغتنا الشاعر عدنان الصائغ (احيانا) بمخيلة عفوية شفافة حين يتحدث نيابة عن بعض المخلوقات التي حكمت الطبيعة عليها بالصمت.

يقول الشاعر في قصيدته «طلقة».

«يهبط الغصن ثانية/ ثم يصعد/ والبلبل المتأرجح/ منشغل بالغناء/ طلقة/ جثة/ يقف الغصن مرتجفاً لحظة/ ثم يسكن/ تصمت في الغاب كل البلابل».

والى اللقاء في محطات جديدة.



وثائق

الخطاب الفوتوغرافي

اذا كانت الفنون البصرية تحتاج الى عمليات تحليلية نقدية، كما هو الحال بصدد التصدي للشعر نقدياً، فان فن التصوير الفوتوغرافي ليس بحاجة الى وقفات تقوم بهذا الدور الوصفي او التعليق التحليلي.. ربما يلفت الناقد النظر للأعمال ذات المستوى الفني والمضمون الاكثر عمقا وتوثيقا للأحداث، لكننا عندما نكون قد اخترنا الاعمال الاكثر اهمية نكون قد منحنا المتذوق قدرة حرة ليس في التذوق النقدي والإثارة الجمالية او البعد التوثيقي والانساني حسب، بل قدرة استيعاب المعنى الحقيقي لهذا الفن.

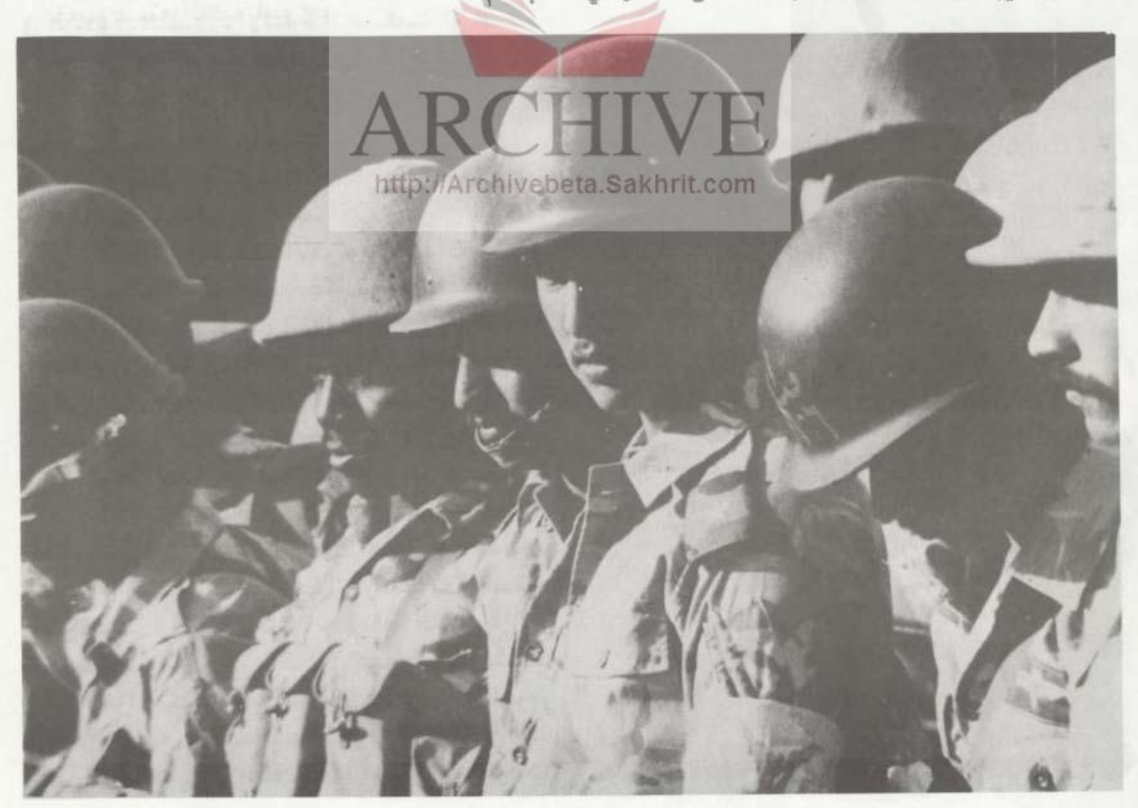
هكذا، ومنذ بدء العمليات الحربية في القادسية، كان المصور الفوتوغرافي العراقي يدخل في امتحان خبرته الجديدة الفنية تجاه توثيق الاحداث، مقدما، على صعيد التصوير الصحفي، والعديد من المعارض، تجربة تقترب ابداعيا من روح الكفاح العظيم. وعمليا لم تكن التجربة يسيرة او مجرد توثيق للتفاصيل، بل كانت منذ البدء ، وغالبا، تعكس ذاكرة المعارك وذاكرة المقاتل. هذا الامر، بحد ذاته، سجل قيمة ابداعية لفن تصوير الانسان في ادق الحالات الانسانية، كما سجل الحالة العامة لسير المعارك. ان الاف اللقطات الفوتوغرافية، كما هي في (الحاضر) ستكون ايضا، ارشيفا نادرا يماثل ، او يذكرنا ، بالمنحوتات العراقية القديمة التي سجلت انتصارات العراقين في معاركهم الحدودية ضد الغزاة ، كذلك الامر يتكرر في عصر القائد العربي صدام حسين ، منذ صد عدوان الغزاة في عام (١٩٨٠) وحتى الان. فقد ابدع المصور (منحوتات)

تضاف الى سفر الكفاح العراقي.

ان هذا الوصف يدخل في حقيقة تفسير امتياز المصور الفوتوغرافي، فاذا كان الفنان العراقي القديم يشهد المعركة بنفسه، ليوثقها بالفن الجداري (الرليف) فان المصور الان يتقدم مع طلائع القوات المقاتلة، وبصحبة رجال الدروع او البحر او المشاة او صقور الجو.. ليوثق للعالم اكثر من حقيقة كبرى. فهو يصور، اولا: الغزاة وهزيمتهم ثانيا. ويصور: بسالة مقاتلينا دفاعاً عن قدسية الارض وشرف الام والمبادىء والسلام ثالثا. انه لايبحث عن امتياز العاطفة حسب بل عن شرف العقل بمداه الروحي الابداعي.

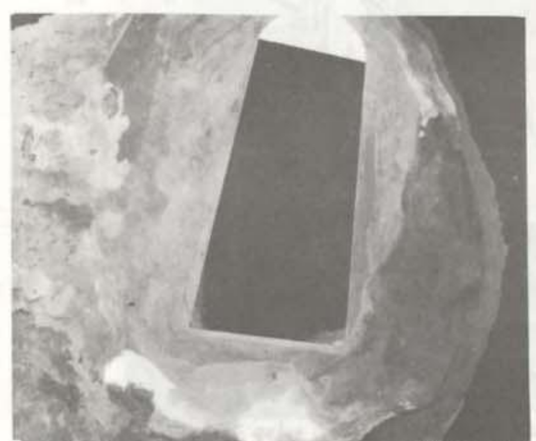
هذا يعني، باختصار ، ان الفوتوغراف، وبموازاة التوثيق السينمائي المباشر للمعارك، شكل مادة ابداعية لاتعكس تشكيليا البعد المرئي (البصري) فقط، بل وثق جوانب تخص امتياز (الروحي) لمحتوى الفن ولنبل الكفاح العراقي الجبار.. وهذا مانراه في الاف الصور، وعبر جهود مصورين لم نعطهم امتيازهم بعد.. لكن علينا ان نتذكر ، في كل لقطة، ان هؤلاء هم اصحاب الخطاب الجمالي وهم بناة الحقائق وهم قبل هذا كانوا يقاتلون بالفن.

وإذ يصعب الان ان نوثق الاسماء، لأنها لاتحصى نقول: كل لقطة بارعة، هي جزء من هذا التاريخ الابداعي، وان كل لقطة ، لهذا المبدع او غيره، تدخل في تاريخ جديد، لهذا الفن، ولهؤلاء الذين امتلكوا بعض اسرار اللغة. ومثل هذا الامتياز، حقيقة ، يخاطبنا بالنوع، مهما كان الكمّ مدهشاً، وان هذا الخطاب يمنح الرائي، هذه الحقائق بالعمق، وبلا توسط، او شروحات. ان اللقطة إن لم تمتلك خطابها، الروحي، تذهب. لكن لدينا المذهل، وعلينا ان نتفحص ابداعنا، بالحرص نفسه الذي نقدس فيه شرف الدفاع عن الارض، الذي لايتحقق الا بالدم.

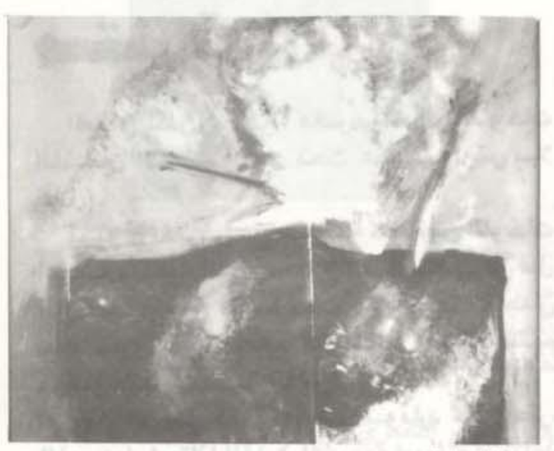


فاضل عكرفي

فنان عراقي يعرض في ايطاليا حكمة بلاد الرافدين



في ذاكرة الامير



خوذة الحكيم

يستعرض الفنان بحثه عن ذاته، زمنا تتاكد فيه خصوصيته الفنية التي يجتهد في تأسيس عالمها الساكن والمتحرك، واذا كانت عملية البحث عن الذات قد تؤدي الى مزالق خطيرة لانجاة، احيانا، من امراضها وكسورها، فان الفنان العراقي فاضل عكرفي، الذي يقيم في ايطاليا، قد نجح في كسر خطوط التعارض بين الفنان وذاته من جهة، كحاضر ازلي، وبينه وبين الماضي المخزون في الذاكرة، عبر تيار اللاشعور الجمعي، كتراث حضاري من جهة اخرى.

في معرضين شخصيين له، اقيما قبل ايام، خلال شهري شباط، فبراير، وآذار، مارس تتاكد هذه الخلاصة، فهو لايقدم للمشاهد الايطالي، منظورات طبيعية من الجبال والوديان والغابات والانهار وورق الخريف المتناثر على الارضية، ولكنه يقوده الى ارض الرافدين حيث نبعت الحضارات، فيقيم بذلك خيطا وجدانيا من الارتباط الازلي بين الذات الحاضرة والذات الغائبة، ويجمع في الوقت نفسه بين عين الرؤيا وعين الرؤية، من خلال اللون والحدث الذي يستقصي كل دقائقه وتفاصيله في اطار اللوحة المكتملة امام عينيه.

PIONE DLTIA يبحث فاضل العكرفي عما يسميه بالرمزية الجديدة، وقد قدم من خلال لوحاته في هذين المعرضين رؤية لبحثه هذا ليس على صعيد التقنية فحسب بل وعلى صعيد المضامين ايضا.

في هذين المعرضين اللذين اقيما في مدينتي لوكارنو LOCARNO وكامبيوني دي تاليا

يقول الفنان عكرفي لـ«اسفار» عن رؤيته هذه: «كنت في السابق اعير اهمية قصوى للتقنية والان احاول ان اوفق بين الاثنين، التقنية والمضمون، بل واحاول بلورة ما أسميه بالرمزية الجديدة، ولهذا السبب استعير بعضا من شواهد الماضي ـ التاريخ ـ الذاكرة الشخصية، مستخدما اللون الذهبي واحيانا الفضي كعنصر جديد لخلق حالة من السخرية ومن التناقض بين عناصر اللوحة».

ويكفي هنا ان نتامل عناوين لوحاته، ولا نقول اسماءها... لأن كلمة «عنوان» هنا اكثر دلالة على موضوع اللوحة من كلمة «اسم» تماما كما هو عنوان القصيدة وعنوان القصة، كعمل ادبي وفني.. ومن عناوين لوحاته: في ذاكرة الامير/ الملك/ شاهد من مملكة نبوخذ نصر/ درع المحارب الازلي/ خوذة الحكيم/ رؤيا في معبد الكهنة/ برج من حديقة بابل/ وهذه اللوحات قد خص الفنان فاضل عكرفي مجلة «اسفار» بنشرها.. وهي بحجم ٥٠×٧٠.



الحكواتي الفلسطيني من لندن الى باريس

العين ام السن.. في الحكاية المقدسة؟

اثار عرض مسرحية «قصة العين والسن» لفرقة مسرح الحكواتي القادمة من القدس في فلسطين المحتلة، اثناء عرضها في العاصمتين البريطانية والفرنسية ردود افعال مختلفة لدى الاوساط الثقافية الاجنبية والعربية التي شاهدتها في كل من لندن وباريس ذلك لان هذه المسرحية تمثل مجموعة من الافكار القابلة للتفسير والتاويل من منطلقات ورؤى متعددة ومختلفة، وقبل الخوض في ردود الافعال هذه لابد ان نقدم لقارىء «اسفار» خلاصة بمضمونها، يشكل عام ١٩٤٨ حدا فاصلا في الحكم على زمنين عربيين على ارض فلسطين، وقد قدمت المسرحية بانو راما شاملة للوضع الفلسطيني قبل عام ١٩٤٨، اذ ثمة مجموعة من العائلات تعيش بخير وسعادة ورفاه وهي تتآلف مع بعضها البعض بحكم الجيرة والمعرفة والقيم السائدة، وقد تم تقديم مجموعة من هذه القيم بطريقة فولكلورية عن مظاهر الزفاف وولادة الاطفال والحنان ومساعدة الجار وغير ذلك من القيم الاخلاقية التي تعارف عليها الناس، الى ان يحين الحد الزمني الفاصل فيحل على الارض شخص غريب هو وعائلته «يوسف سلامة» الذي يقوم بشراء الارض ليقيم عليها كانتونات خاصة بمساعدة زوجته وابنته ساره التي تحب شابا عربيا هو «طنزح» ينتمي لعائلة عربية مكونة من ابيه «ابو رستم» وزوجته عفيفة وجندي اسمه عواد، وما ان يحط المهاجر اليهودي يوسف سلامه رحاله على هذه الارض حتى يبدأ الصراع بين العائلة التي استلبت ارضها منها وبين العائلة اليهودية القادمة من بلاد بعيدة لكي تستلب الارض من الناس ولاتنجح علاقة الحب القائمة بل ومشهد الاتصال الجنسي بين طنزح الفلسطيني وساره اليهودية في حل النزاع على ارض فلسطين اذ تظل الاشتبكات قائمة ويتساقط الكثيرون قتلى بفعل الحرب المعلنة بين العائلتين في ظل نوم الكثيرون الذين يظهرون على خشبة المسرح مثل التماثيل وفي ظل استمرار النزيف الدموي حتى في ليلة الزفاف التي يتفق فيها طنزح مع ساره على الزواج «!» لايستطيع يوسف سلامة الا ان يصوب نار بندقية على زوج ابنته «طنزح» فيسقط قتيلا على الارض، وتسقط معه ام ساره قتيلة ايضا ومع استمرار هذا النزيف يظهر ابو طنزح وهو يكتب مذكراته بلغة غير مفهومة»

قد تكون هذه الخلاصة غير وافية لكثير من التفاصيل الصغيرة الاخرى ولكنها تؤدي الغرض العام في رصد ردود الافعال تجاه هذا النص للمسرح الذي قدمته فرقة مسرح الحكواتي الفلسطينية على مسارح لندن وباريس.

تأسست فرقة مسرح الحكواتي في فلسطين عام ١٩٧٧ ولقد حاولت ان تقدم عبر مسيرتها الفنية رؤية مسرحية جمالية اثنى عليها كثير من نقاد المسرح العرب غير ان هذه الرؤية الجمالية التي تستمد اصولها من مسرح بريشت وبيتر فايس لاتستطيع ان تكون معادلا لما يجري على الارض فليست القصة قصة شكل مسرحي فحسب، ولقد قدمت هذه الفرقة مجموعة من الاعمال المسرحية هي باسم الاب والام والابن عام ١٩٧٨ ومحجوب محجوب عام ١٩٧٩ والف ليلة وليلة في سوق اللحامين عام ١٩٨١ وجليلي ياعلي عام ١٩٨٢، واذا



تماثيل من يحركها

كانت الفرقة تحت ظل التعسف الصهيوني لاتستطيع ـ فقد اغلقتها السلطات الاسرائيلية عدة مرات ـ ان تقدم نصا موضوعيا عن الصراع العربي ـ الصهيوني او الفلسطيني ـ الصهيوني على ارض فلسطين فانها تبقى مهددة بالعسف ولكنها حين قدمت هذا الصراع اوفهمها كفرقة مسرحية لهذا الصراع على خشبات لندن وباريس فان امامها مسؤولية جسيمة دون شك ومن هنا تضادت ردود الافعال عليها ففي حين استبشرت الصحافة الفرنسية بهذا العمل لانه يقدم من وجهة نظرها حلا للتآلف بين الفلسطينين والصهاينة على ارض فلسطين فانه لدى الكثيرين ممن شاهدوها اثار استياء غريبا فبأي حق تقدم الفرقة رؤيتها للصراع

العربي الاسرائيلي بهذه الشاكلة من خلال عقد قران الشاب الفلسطيني على البنت الصهيونية حتى وان كانت ذات قلب طيب وقد ظلت علامات الاستفهام الكبيرة شاخصة في الاذهان.. وستبقى...

كليوباترا
بين واقعية برناردشو ورومانسية شكسبير



لم تزل ظاهرة غرام كليوباترا، تجتذب المخرجين المسرحيين على خوض تلك التجربة، باحثين عن كنه رغباتها في اغواء غزاة قومها من الرومان، تشدهم رغبة تجسيد نوع تلك العلاقة المحمومة بينها وبين قائد الغزو الروماني «انطونيوس» احد اركان حكومة روما الثلاثية مع اوكتافيوس قيصر، ولبيدوس، في مسرحية شكسبير «انطونيوس وكليو باترا» واستهوت علاقة عشقها التي كادت ان تكون جزءً من تاريخ مصر القديمة، كتاب الدراما، بدءً من رومانسية الكاتب الانكليزي وليم شكسبير. وانتهاءً بشعر احمد شوقي بالاضافة الى منطقية الكاتب الايرلندي جورج برناروشو، على رسم تلك الرغبات عندها.

كل ذلك استجمعه الفنان سامي عبد الحميد، مقيما تجربته التي مزج فيها بين مذهبين مسرحيين «الواقعي، والرومانسي» فاتخذ من شكسبير عذوبة حواراته، ومن شو صدى تعبيراته عن سحر الشرق القديم، في اعداد النص، احضارا لملكية مصر الفرعونية. بتوليفة اعدها لبعث وقائع ذلك التاريخ البعيد على مسرح اكاديمية الفنون الجميلة، وقد تخللتها مشاهد شعرية مستلة من مسرحية كليو باترا لاحمد شوقي.

ان النقطة التي يشترك بها شو مع شكسبير والتي يمكن ان تتقارب عندها وجهتا النظر هي: تناولهما موضوعا واحداً ومعالجته درامياً، وبالرغم من اختلافهما في الاسلوب والطريقة وهذا لايكفي ان يوحد بين النصين في نص واحد، فلكل منهما منهجه الخاص الذي يتعارض في اغلب الاحيان بين فكريتهما للحدث الرئيس المبني على رؤية كل منهم لطبيعة الحدث، مثلا ففي رسم الشخصية الرئيسية، فالبطل مثلا عند شكسبير لايعيش في الواقع، بل ينقل وقائع تاريخية على العكس من بناء الشخصية نفسها في مسرح برناردشو، فهو يؤكد على واقعية عصره متسما بفهم مدرك لحقائق ذلك الواقع المعاش، المعبر عن وعيه وادراكه لمصيره وذلك مرتبط بفلسفة برناردشو الواقعية.

اما المفهوم الشكسبيري لبناء الشخصية الدرامية فموقف البطل على العكس منه، حيث يعيش حالة صراع خفية مزدوجة بمعنى ان ارادة البطل التراجيدي عنده تصطدم بارادة داخلية مضادة لها في الاتجاه وان لم تكن تساويها احيانا، وغير مدرك لمصيره (انطونيوس).

اذن نجد ان عملية التمازج المجرد بين نصين يتناولان قصة حدث واحد لايمكن تحقيقها بسبب اختلاف الحبكات، والاسلوب. واذا ماحدث، فان هذا يعني حدوث تباين واضح يربك العمل المعروض بصورة عامة.. فما يريده شو في نصه غير ما نظره شكسبير، لذلك تصبح عملية القيام باعداد نص جديد بتوليفة كهذه.. امرا غير مألوف مسرحيا، وليس له مايسوغه من حيث المضمون الفلسفي الذي تعامل به كل منهما على وفق منظور عصره،.. فالبناء الدرامي الجديد لايستقيم مع مجريات واع الاحداث المتعاقبة، الامر الذي ادى الى اعاقة تنامي الفكرة الاساس، وبالاخص ما آل اليه النص المعروض بعد اضافة مشاهد من مسرحية كليوباترا لاحمد شوقي، لما لها من نغمة مغايرة لنغمة الحوار العام.

ولكن ما اثر تلك التوليفة الجديدة في طبيعة العرض المسرحي؟

- لقد عبرت الوقائع التاريخية خلال عملية التجسيد في العرض المسرحي عن منطقية سريان الحدث الدرامي لعدم استقامتها الحقيقية التاريخية فبينما نجد شو يعالج شخصية كليوباترا في مطلع حياتها المتزامن مع فترة غزو يوليوس قيصر لمصر، وهو ماجاء به العرض (الفصل الاول من النص المعد) اما شكسبير فقد تناول مرحلة نضوج كليوباترا السياسي وهي في عنفوان شبابها (الفصل الثاني للنص المعد) وهذا يعني ان خارطة النتائج السياسية قد تغيرت، الامر الذي حال دون اتساق النتائج بالبدايات لعدم تنامي الاحداث بسبب اختلاف الظرف الزمني لوقائع الاحداث. وجاءت نتائجها مبهمة غير منطقية لم تحقق وحدة الاسلوب (فأدى الى هبوط التوتر

الانفعالي عند المتفرج.. وبخاصة في مشاهد كليوباترا - احمد شوقي) لقد تعامل الفنان سامي عبد الحميد (مخرج المسرحية) بحاسته الفنية تعاملا امينا في تفسير النص وتجسيده للاحداث التي عبرت عن حقيقة مشاعر شخصية كليوباترا في جنوح عواطفها بمناخات جسدت واقعية شو في واقعية بناء الشخصية الدرامي، محققا وطنية الشعب المصري ضد الغزاة بدفاعهم عن وطنهم ضد الغزاة الرومانيين بتشكيلات اجمالية، وبخاصة المشهد الافتتاحي وحقق تجسيد الممثلين لادوارهم، وعيا مدركا لابعاد الشخصية، وقد تميزت الشخصيات الرئيسية بالقدرة على الاداء الجيد ونخص منهم بالذكر الممثل - عبد الكريم جمعة - الذي ادى دور قيصر والذي تميز بمرونته الجسدية والصوتية، ودلل اداؤه على مقدرة فنية واعدة، كذلك - انعام عباس - التي قامت بدور كليوباترا.. والممثل خالد الذي ادى دور وبوترلينوس حيث اظهروا طاقات فنية جيدة.

اما عناصر الانتاج كالمناظر المسرحية، الديكور صممه (نجم عبد حيدر) لم يحقق حضورا نوعيا لعدم جدية التنفيذ من حيث التفاصيل، الا من بعض الرسوم التي اعطت مدلولا للطراز الفرعوني وافتقرت الى خشونة كتل البناء التي لم يحسب لها حساب لما هو معروف عن الطراز العمراني من حيث الشكل الخارجي لها، فلم يعط تاثيره باكمال الصورة المجسدة للاحداث الدرامية، وظلت سطحية الاشكال من حيث التنفيذ ناعمة الملمس غير معبرة عن خشونة تلك الاشكال ولم تعط الانطباع بالواقعية.

الاضاءة المسرحية هي الاخرى لم تسهم على بعث الاحداث في الدلالة عن الظرف المكاني والزماني له، فلم تحقق تميزا في نوعية الحدث خلال المشاهد المتعاقبة، او الدلالة عن تغيير اوقات الاحداث، كما انها لم تعمل على مسح ظلال الممثلين وقطع الديكور المسرحي في جميع الظروف الزمانية والمكانية للاحداث.

اما عن الملابس المسرحية (صممت الملابس امتثال الطائي) فلقد حققت الملابس حضورا ملموسا في اعطاء مركز الشخصية من حيث الشكل العام، وقد حققت الدقة التاريخية للطراز.

واخيرا يظل عرض مسرحية كليوباترا - علاقة لها من العطاء التجريبي ماهو اكثر ايجابية يشير الى جهد فني اكاديمي، وعلى تظافر جهود واعية لعوامل التجسيد الفعلي.

مجلة الاداب عدد جديد

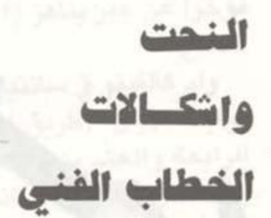
ياسر عيسى الياسري

صدر العدد الجديد من مجلة الاداب وقد ضم العديد من الابحاث والقصائد والقصص القصيرة.. ومن الابحاث التي احتواها العدد «بين النقد والنثر الفلسطيني الراهن» ليوسف اليوسف، والظاهرة الاستعراضية في صحف المقاومة الفلسطينية للدكتور احمد ابو مطر، وافاق الحداثة الشعرية في ديوان عبد الكريم الناعم «داره» لممدوح السكان والهمداني بين العقل والجنون لسماح ادريس والنقد الصحافي العراقي بعد ١٤ تموز ١٩٥٨ للكاتب علي عبد الحسين مخيف، وشوساكو اندو ضمير اليابان الصارخ ترجمة كامل حسين وكذلك تحقيق ادبي عن الادب البرازيلي من اعداد رنا ادريس.

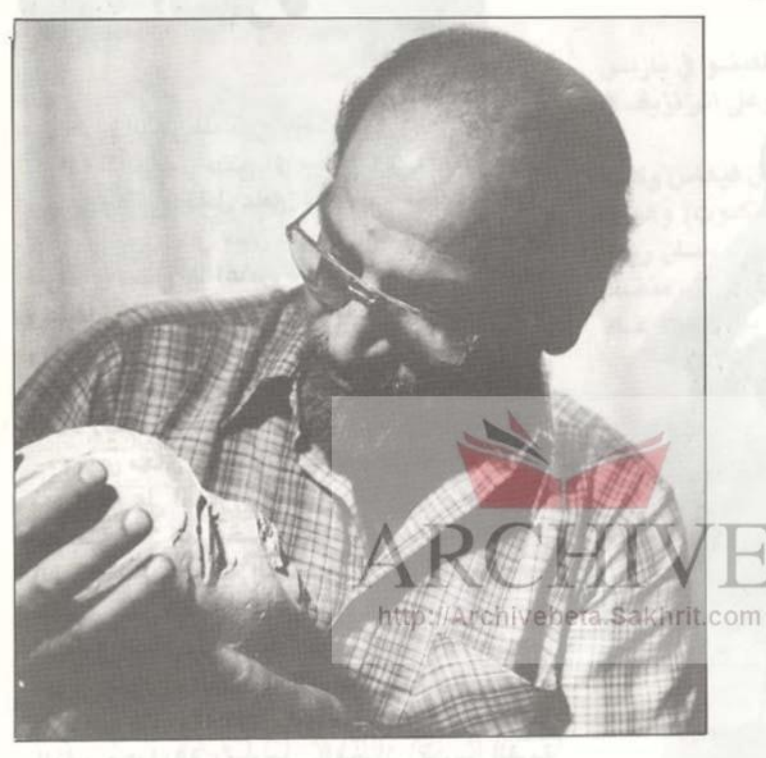
وفي العدد قصائد لعبد العزيز المقالح وحسن فتح الباب وعبد الكريم الناعم وياسر الياسري ومحمد القوني وقصص من مصطفى زيات وخليل فاضل وحنون مجيد وسالم الهنداوي.



عبد الرحيم الوكيل



النحت واشكالات الخطاب الفني



اهم مايلفت النظر في منحوتات عبد الرحيم الوكيل، انها واضحة وشديدة الاختزال، بل لهذا السبب لاسواه تبدو تجريدية. لكن حقيقة الامر من وجهة نظر نقدية تحليلية ان الفنان الوكيل يعيدنا الى وضع معادلة دقيقة بين (المعنى) و (الشكل) لتحقيق غايات النحت المعاصر. فهو يستقصي دراسة الكتلة النحتية والفضاء والعلاقات الداخلية والتعبير عنها بروحية النحت وتقنياته الاكثر ايجازا ورمزا فهو لايفرط في الايضاح، كي يسقط في الخطاب المباشر، بل على العكس يحاول دائما التعبير عن اعقد الموضوعات المعاصرة والانسانية الازلية بلغة السهل الممتنع، ومثل هذه الميزة تجعله احد اكبر التجريبيين العراقيين في النحت العراقي بعد تجارب جواد سليم.. ومثل هذا النسق الصعب، يتجذر عنده، بفعل وعيه للمعضلات التي تواجه هذا الفن، وعلى وجه التحديد تخليص الكتلة من زوائدها الفسلجية، وتقديمها بصورة مستقلة، وحرة التعبير.

بهذا المعنى كتب الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا، متحدثا عن فن عبد الرحيم الوكيل:

- «من يعرف اعمال الفنان عبد الرحيم الوكيل سيلاحظ، عند الوهلة الاولى تغيرا جذريا في نحته: من الاستدارات الانسيابية والسطوح الناعمة الى



الذاكرة الموشومة

تأليف عبد الكبير الخطيبي

مغربي، صحراوي، قرآني.. ذلكم هو الكاتب عبد الكبير الخطيبي، ولكي تكتمل الصورة - ويكون لكلامنا معنى دراميٌ: اكثر اثارة وثباتاً - نضيف لها وجهها الاخر: انه باريسي، برليني، استكهولمي، لندني. اكتمل اذن الخليط الذي يود كاتب (الذاكرة الموشومة) ان يغربله ويجانسه كي يغربل نفسه ويجانسها.

تلك هي صورة قانطة. نعم، لان الخطيبي ممتلىء بصراخ الصحراء العربية وفوضويتها، وبأسى المدن المغربية الداخلي، وممتلىء، قبل ذلك، بجبروت القرآن الذي سيطر عليه منذ الطفولة، واستمر في اقتناصه، كلما حانت الفرصة وان امتدّ الزمن وتشعب وتمادى في غيّه.

على الخطيبي ان يُفصح عن نفسه: يُعريّها. انه امام ذكريات، سيل ذكريات، ولكي يكون ممكنا الالتفات اليه ينبغي ان تتم عملية الافصاح بشجاعة، وجراة، فحديث المتانقين في اختيار الكلمات والمدجّنين لايغرينا بشيء.

ثم: كيف يختار للافصاح عن السيل: الاحداث ام الافكار؟ الحياة ام الفلسفة؟ الفعل ام الكلام؟ الوجع ام الثرثرة؟ تلك اسئلة حرية بالانتباه. وله، ولاريب، ان يختار منها الجواب الاكثر تناسبا مع حجم تجربته الروحية والجسدية وصيرورتها، وان كنت ارى ان الاختيارات الاولى هي الاجدر هنا: الاحداث، الحياة، الفعل، الوجع، لانها اكثر امتاعا، مادمنا ازاء عملية تذكر: طوفان سنوات، وايام، وليال، وشموس. عليه، قبل ذلك كله، ان يغرينا باسلوبيةٍ رشيقة، قابلية جديدة على نقل المعنى والانتقاص من هيبة اللغة بمنحها هيبة ذاتية جديدة خاصة به، اسلوبية غير مُقلدة، مفعمة بنفسها فرحة بها، ولاتسطو، جهارا او خلسة، على احد.

ماالذي فعله عبد الكبير؟ كيف اختار؟ اي جواب وجده صحيحا؟ لقد حاول صاحب الذاكرة الموشومة، كما اظن، ان يمارس اللعب على حبلين معا: الاحداث والافكار، الحياة والفلسفة، الفعل والكلام، الوجع والثرثرة، رغم انه قد ذكر في بدء كتابه انه مع الاختيارات الثانية في تساؤلنا: الافكار، الفلسفة، الكلام، وربما الثرثرة. يقول: كيف حددت مجال هذه السيرة الذاتية؟

لقد طلقّت النادرة والخبر وسلطت نظري على المواضيع (الفلسفية) المحببة لدي: الهوية

والغيرية في الكينونة والصحراء، الصورة الكاذبة عن الاصل، الجرح القدري بين الشرق والغرب. وفي مقدمة المشهد (التاريخي)، قضية السيطرة والاستعمار وفك الاستعمال التي عشت، عن كثب، بعض احدائها الدامية اي باختصار، كيف يصبح الانسان خَصّياً ذليلاً من خصيان التاريخ.

واذا كان الكاتب الموشوم كما يصف: ولدت يوم العيد الكبير. طقس عريق يشي به اسمي. وتحضرني احيانا صورة ابراهيم يذبح ابنه. لامناص لي: ليس بي هَوَسُ الذبح نشيداً، لكن في الاصل كان مني الاسم جرحاً. ومن انين المخاض حتى ارادتي، ماتزال الطفولة تبهر زمني، فكأن الكتابة إذ تنجيني تعيد صدمة المطلق عند انعطافة انشطار خفي، اذا كان، هكذا، قريبا من الذبح منذ التسمية؛ فان حياته كانت عبارة عن رحلة طويلة، والذبح فيها بطيء، بطيء جداً، ولاشفاء منه. وبدلاً من اسماعيل (ع) الذي اقترب من الذبح لسبب الهي، فان ذبح عبد الكبير كان عبثيا، لامعنى له الم يطلق بنفسه سؤاله الموجع الذي يلخص حياته برمتها: ماذا عساه يقول هذا الاديب المغربي، وقد انقطع عن جذووره، غير تيهه وطيشه على تراب سوف يبتلعه؟

هو ابن الفقر، ابن تلك المدن المغربية التي جرحت عناء المستعمر، والتي دفعت بابنائها الى المستعمر مرة اخرى بعد ان تخلصت هي من وطأته. اذن، ففي باريس، وقبل ذلك في المدارس الفرنسية التي انشئت في المغرب، كان الموشوم يجرب الحياة والفجر. يجرب الطفولة واليتم، ويجرب، من بعد، الصبا والجنس، ومن ثم، الشباب والافكار، وبعد ذلك الرجولة والمنفى الطوعي الغامض.

وفي كل هذه المحطات والتجارب كان عبد 'لكبير يتشكل ويتألف، تماماً، مثلما الطفل في رحم امه له موعد مع الشهور التسعة بظلامها واسطوريتها، كان لهذا الموشوم موعده مع مدن اوربا: باريس، استكهولم، لندن، برلين، وغيرها، وهو يحاول ان يجسد، عبر العذاب الذاتي والمجاهدة الخاصة، سر منفى الانسان العربي الصحراوي القرآني، ويعيد له الالفة التي مزقها اليتم والمستعمر باشكاله المتعددة: حين احتل البلد، وحين احتل لغة اهل



البلد، ومن بعد، اراد، مستميتاً، احتلالَ افكار ابن البلد الوافد اليه. كذلك يحاول ان يعيد لقلبه ايقاع الحياة مع الانثى التي تعرف اليها جسدا في هيئاته بغيا وحبيبة اوربية مجهولة ترمي التقاليد عن كتفيها وتسافر في المجهول، وانثى لاوجود لها. وهو بعد ذلك، وقبله، كاتب يريد ان يجري الكشف عن الاشياء وايصالها، ويريد ان يحقق لغربته معنى هو اصعب من الصعوبة نفسها: الابداع.

حسبنا اننا اشرنا هنا الى بعض ملامح من رحلة الموشوم. اما التفاصيل، فلا يمكن اقتناصها ابداً، الا بنشر الكتاب جميعا، لان اهم مافي هذه التجربة الانسانية هو ليس طرافتها، ولا رعونتها، ولا امجادها، كما دلتنا، على ذلك، تجارب انسانية اخرى قرأنا لها سيول ذكرياتها واستمتعنا بها، انما اهم مافيها هو تكوينها اللغوي الذي يتشح، في احيان كثيرة، بوشاح الشعر، شجاعتها التي لاتغادرها ـ في احيان كثيرة، بوشاح الشعر، شجاعتها التي لاتغادرها ـ هل السبب عائد الى اللغة الفرنسية التي كتب بها عبد الكبير؟ ـ ومن عبثيتها وحوارها الانساني المُرَمّز.



حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي

تأليف عبد الكريم برشيد

طرحت الاحتفالية نفسها اسلوبا مسرحيا متميزا، بشكل مكثف، في مهرجان بغداد المسرحي الاول (تشرين اول ١٩٨٥) رغم ان الدعوة للاحتفالية والتبشير بها، بل والعمل بها، بدأت، منذ سنين. ففي المهرجان كان للاحتفالية حضورها من خلال مسرحية: (الدجال والقيامة) تأليف: عبد الكريم برشيد ومسرحية (الف حكاية وحكاية من سوق عكاظ) تأليف: د. وليد سيف.

ورغم ان حصول عبد الكريم برشيد على جائزة افضل نص مسرحي في المهرجان يعني، ضمن مايعني، توكيداً لنجاح الاحتفالية التي يمثل برشيد واحداً من رموزها التأسيسية التي تمتد في اكثر من قطر عربي، نجد اصواتاً عديدة ـ بعضها فني والاخر نقدي ـ اشارت الى «مخاطر» الاحتفالية على المسرح لانها تحطم ماهية المسرح الاساسية، اعني: الدراما فالناقد د. علي شاش يقول في مقابلة نشرتها جريدة الجمهورية (٥ كانون اول ١٩٨٥): المطلوب

في المسرح العربي هو العودة الى التجربة الدرامية حتى يصبح المسرح مسرحا، لان الاحتفالية وحدها ليست هي المسرح، اذن: في الدعوة السائدة الان بين الشباب العربي لخلق مظاهر الاحتفالية وهذا الترويج الكبير لفكرتها خطر كبير على المسرح. نحن نعرف الاحتفالية منذ الجاهلية، وتعرف اوربا الاحتفالية منذ عصور قديمة، لكن المسرح كتجربة درامية لم ينشأ الا في اوربا، وقد نُقلتْ الينا في سبعينات القرن الماضي، على سبيل الترجمة باديء الامر، ثم الاقتباس، فالتأليف، حتى نضجنا واصبح لدينا مسرحيات ولاسيما في التاريخ المعاصر توازي ماعند اوربا من الجودة بالضبط. وهكذا ينبغي ان نرسخ قواعد واصول التجربة الدرامية قبل كل شيء

وهذا لايتم بالاحتفالية وحدها، لان الاخير تعبير فني موجود بشكل فطري وطبيعي عند الانسان والمسرح يستفيد منها. ولكن لايمكن للاحتفالية ان تلغي المسرح ولايمكن للمسرح ان يلغي الاحتفالية، فهما شقيقان متعاصران ومتآلفان حتى وان تضادّا.

ويؤكد االكاتب المسرحي: الفريد فرج هذا الرأي، في مقابلة نشرتها مجلة (حراس الوطن ع: ١/كانون الثاني ١٩٨٦): انا اشفق من هذه الاحتفالية على القيم الدرامية، إذ ماشهدناه من احتفالية كان متصفا بضعف الدراما.. ان نقطة الضعف في هذه المسرحية الاحتفالية التي شاهدنا انها فسيفساء رغم انها صور حية ولحظات حية من التراث وكل واحدة في حد ذاتها جميلة ومثيرة، ولكنها لاتشكل وحدة متكاملة داخل النص اي ان المسرحية لاتتطور من خلالها وانما تستطيل وتمتد. هي لحظات لم افهم المراد منها بالضبط، وما العلاقة بينها. فلو ان هذه «القصص» كانت مرتبة.. في تطور متصاعد دراميا. او لو كانت.. متعارضة، متلاقية، متناثرة، منسجمة اي ان بينها علاقة ديناميكية وحركة ديناميكية تربطها سواء بالانسجام او بالتناقض لوصلت الى النهاية في ذروة مسرحية.

وياتي كتاب برشيد (حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي) ليجيب عن هذه الاصوات، وعن غيرها التي لابد وان واجهته بشكل او بآخر، خصوصا وان الاحتفالية بخاصة مضت على ولادتها فترة ليست بالقصيرة.

يقول عبد الكريم في مقدمة كتابه: لقد قيل ان كل الاهتمام في المسرح الاحتفالي انما ينصب على التنظير، وان هذا التنظير انما يأتي على حساب الابداع، هذا ادعاء من دون شك... فالتنظير في المسرح الاحتفالي ابداع، لانه يزاوج بين الفكر والفن ويربط المعرفي بهو جمالي، كما ان المسرحيات تحتل تنظيراتها داخلها، تحملها في الحوار وفي البناء وفي التصور.. ان ايجاد تراكم في النصوص المسرحية شيء مهم بلا شك. ولكن هذا التراكم يبقى بلا معنى وذلك في غياب علم للكتابة المسرحية. ان الخزانة العربية ممتلئة بالنصوص، وهي نصوص يشبه بعضها بعضا وتكرر نفسها، لهذا، ان نعيد طرح الاسئلة القديمة/ الجديدة: كيف نكتب - ونحن/ الان/هنا - نصا مسرحيا يتجدد بتجدد - النحن - الان - هنا؟ فالابداع مطالب ان يواكبه تنظير والا تحولت الكتابة المسرحية الى حرفة تصنع شيئا او اشياء وفق نموذج معروف، هذا النموذج يتمثل مسرحيا - في النص الغربي. هذا النص الذي نعيد كتابته او استنساخه بطرق اخرى.

فالمؤلف اذن يريد، هنا، ان يحدد هوية الاحتفالية مسرحيا، ويحدده قبل ذلك، مغزى كتابه الذي احتوى على خمسة فصول، ناقش اولها: المسرح العربي بين الحضور والغياب، وثانيها: مصادر التأسيس وهي المصدر الثاني، والفرعوني، الصوفي، والتأريخي، وثالثها: التأسيس للمسرح والبحث عن شكل له، وقدّم آخرها نموذجاً احتفالياً عنوانه (ابن الرومي في مدن الصفيح)... انه سيثير تساؤلاً مهما ليرسم تلك الهوية وملامحها، ويحاول الاجابة عنه في صفحات الكتاب. كلها والتساؤل عن شخصية المسرح العربي التي لاتتحقق - برأيه - الا عن طريق الاحتفالية. يقول عبد الكريم: نتساءل الان: ما الذي ينقص المسرح العربي حتى يحقق هويته، ويكون له كيانه؟ اننا نكتب كما يكتبون، ونخرج كما يخرجون، ونمثل كما يمثلون. فماذا ينقصنا غير هذا، نعرف ان المسرح الغربي قد تأسس في ظل نص نظري هو كتاب (فن الشعر)

لارسطو، هذا الكتاب قد تجدد عبر الاجتهادات والابحاث والتغيرات المجتمعية والسياسية والفكرية. انه كتاب واحد، ولكن قراءاته تعددت واختلفت خلال الازمنة والامكنة، وقد انتهت اوربا حديثا الى البحث عن مسرح لا ارسطي، وهو مسرح مغاير ومتميز ولكنه مع ذلك لايمكن ان يخرج عن اطار مارسه ارسطو في كتابه، هذا الكتاب الذي هو انجيل المسرح الغربي، ذلك على امتداد تاريخه الطويل أما على المستوى العربي، فاننا لانملك غير الممارسة. وهي ممارسة عشوائية ليس لديها مرجع نظري او اجمالي، من هنا، جاء طموح هذا الكتاب في البحث والكشف عن الاسس النظرية التي حاولت الاحتفالية اقامتها للمسرح العربي، وهي اسس مستخرجة من طبيعة الانسان العربي ـ النفسية والذهنية ـ ومن تاريخه وجغرافيته وحضارته.

ان مشكلة الاحتفالية، برأيي، هي مشكلة الاختلاف الواضح مابين التنظير والفعل. التنظير واع، ومتقدم، شجاع، ومتماسك. والفعل كما شاهدناه في المسرحيات ـ مسرحيات مهرجان بغداد فيالاقل ـ محدود واين يكمن التناقض: السبب؟

انه يكمن ـ وارجو ان لا اكون مخطئا ـ في مستوى التنظير المتفوق على امكانيات الفعل جملة وتفصيلا. وذلك يذكرني بشعراء وادباء يتحدثون عن قصائدهم واعمالهم حديثا شيّقاً ولكنه ـ ان اردنا الحقيقة ـ مليء بالافتعال. يقول لك الشاعر ان قصيدته تفتح دروب الابداع وتطلق المجاهيل وترسم ملامح الخلاص! الى اخر ذلك من الكلمات الطنانة، لكنك حين تقرأ القصيدة، تكتشف، كم أحدث هذا الدعي حرثاً في ارض الكذب!

يقول برشيد: ان المسرحي في المنظور الاحتفالي هو ذلك الرجل الذي يشتغل بمكانيكا الحياة، اي انه عالم وخبير ـ ليس بصورة الحياة كما تظهر من الخارج ـ ولكن بكل اجزائها الداخلية، وهي الاجزاء التي تعطي بوجودها وعلاقاتها الحركة والحياة. وان الميكانيك ـ كما نعلم ـ قائمة على اساسين: التفكيك والتركيب. وان اي تركيب جديد لايمكن ان يكون الا وفق هيأة جديدة، وذلك لانه من غير المعقول ان نعيد تركيبا خاصا مع علمنا بانه سبب العطب ومنه جاء الخلل.

فالابداع تركيب من خلال اجزاء الواقع وملحقاته لواقع مغاير. فمن غير المعقول ان نكون مؤمنين بعطب الواقع ثم نعمل على استنساخ هذا العطب وعلى تكراره من جديد، كل ذلك بدعوى الواقع والواقعية.

ويقول ص ١٧٥ كلاما اشد خطورة: ان الاحتفالية فلسفة قبل كل شيء. وعندما نقول فلسفة، فاننا بالتأكيد لا نقصد المعنى؟ المدرسي للكلمة. انها فلسفة، لكونها بالاساس مجموعة من التصورات للوضع الانساني. وهي تصورات قائمة على اساس المحسوس وليس على اساس المجردات الذهنية انها ليست مقولات مجردة، تم خلقها وتركيبها في الانابيب الذهنية، ولكنها افكار تكونت وتشكلت من خلال المعاناة الميدانية.

هذا عن التنظير.. فماذا عن الانجاز؟

في مهرجان بغداد المسرحي الاول، فوجئت، انا المحتفي بالاحتفالية من خلال بيانها الاخير الرائع سبكا واثارة وجرأة، بمشاهدة نص مسرحي احتفالي هو (الدجال والقيامة) كتبه عبد الكريم برشيد، لايخلو من لحظات تميّز في الطرح، ولكنه، بتكوينه العام، كان يخفي ـ وارجو ان لا اكون مغاليا ـ اساءة للاحتفاليين انفسهم، ضمن الافكار الكبيرة والمشاريع التي اعلنوها ويريدون تقديم ماهيتهم من خلالها، ولا اقول انه كان يخفي اساءة للمسرح وللتراث، فالاساءة الاولى اهم، من نظر الاحتفاليين في الاقل. وبعيدا عن الاسباب والمسببات التي يشارك مخرج المسرحية فيها، الاّ ان الحال كانت لاتَسُرّ.

في احتفالية اخرى ـ وهذا استطراد مفيد ـ كانت المأساة أسهل تشخيصا، ففي (الف حكاية وحكاية من سوق عكاظ) كنا على موعد مع جمع لاحداث تراثية متباينة اشد التباين موضوعا وتاريخا وزمنا ومكاناً، لم يكلف «مؤلفها» نفسه عناء ان يجمعها بخيط واحد ولو كان عنكبوتيا! وكانت النتيجة اننا سمعنا كلاماً اعلامياً براقاً، وشاهدنا، من ثم، اسماء «لامعة» كالطيب الصديقي ونضال الاشقر، تقع في دائرة شديدة الضيق.

ترى: اين يكمن الخلل أفي الاحتفالية ام في المحتفلين؟

بين الادب والموسيقى

تأليف اسعد محمد علي

ان كثيرا من النقد الذي طالعنا ويطالعنا في مصادره الثقافية المتعددة يناقش ويحلل، يستنبط ويستنتج الاعمال الادبية باختلاف اجناسها من خلال معارف وعلوم هي من خارج الاجناس الادبية سواء اكان الجنس الادبي المقصود هو الشعر او القصة او الرواية..

وإذا ما أخذنا الرواية مثالا، فاننا سنتذكر بسهولة كيف ان معظم نقادنا ناقشوها من زاوية علم الاجتماع او الاقتصاد أو النفس او من خلال المعارف السياسية المحضة، ناسين - او متناسين - ان الرواية - شانها شان اي نوع ادبي - لايستقيم امر مناقشتها، ومن ثم تحليلها وتأويلها، الا من خلال قوانين الرواية نفسها اولاً واخيراً.

ومع ان لهذه الاسلوبية في التناول، التي ذكرناها في البدء، فائدة، الا انها فائدة، في واقع الامر، محدودة. اما اذا كان الناقد متمسكا بحرفية علومه ومعارفه تلك بشكل تام، فانه سيدير دفة النقد صوب شواطىء مملوءة بالحافات المسننة والصخور الخطرة بدلاً من ان ينطلق بها تجاه الشواطىء الامينة التي لاتوجد الا في الرواية ذاتها: اسلوبها، وحرفيتها وصنعتها، لا في خارجها: اعني المعارف والعلوم.

وقد يبدو هذا التقديم غير مشجع مع كتاب مثل (بين الادب والموسيقى) الصادر حديثا ضمن سلسلة الكتب الشهرية المتميزة التي اضطلعت بتقديمها دار «آفاق عربية» بتاليف الاستاذ اسعد محمد علي العازف في الفرقة السمفونية الوطنية، والذي قدم لنا في كتابه هذا زاوية جديدة في استقراء الرواية هي زاوية الموسيقى.

وقد انطلق المؤلف في هذا الاختيار من ايمانه بوجود علاقة وطيدة بين الرواية والموسيقى في اكثر من منحى يتصل بالبناء والمضمون. ولكي يبرز ملامح وصفات هذه العلاقة تمثل، بشكل رئيس، باربع روايات، هي (لعبة الكريات الزجاجية) لهرمان هسة، و (المزيفون) لاندريه جيد، و (البحث عن وليد مسعود) لجبرا ابراهيم جبرا، و (رامة والتنين) لا دوار الخراط متناولا في الاولى بناءها الموسيقي، وفي الثانية والرابعة الاثر الموسيقي فيهما، وكان للرواية الثالثة التي كتبها جبرا حديث عن التنويعات الموسيقية التي تلمسها الكاتب.. قلنا في البدء: ان تقديمنا يبدو غير مشجع، ولكننا لم نكمل العبارة التي يمكن حسبانها ناقصة بعض النقص مع مؤلف مثل اسعد محمد علي الذي لم يأت الى الرواية موسيقيا خالصا، بل كان، مع هذا الموسيقي روائيا نشر العديد من القصص في صحفنا ومجلاتنا الثقافية. فالمؤلف اذن لم يكن منطلقا من الخارج الى الداخل، اي لم يكن منطلقا من مجموعة العلوم والمعارف التي ذكرنا او من الموسيقى نفسها الى الرواية، بل جاء بعدة من داخل الرواية قريبة منها بعض الشيء، اعني القصة.

ورغم ذلك انحاز الى الموسيقى، ولم يكن دليله القصصي والروائي اساسيا، عنده، بقدر دليله الموسيقي.

ان اهم انجاز حققه (بين الادب والموسيقى) هو شرف المحاولة: المحاولة الريادية: فلأول مرة تتعرف مكتبتنا العربية الى من يقوِّم الرواية بالموسيقى ويحلل مفاصلها او في الاقل خطوطها العامة باشارة المايسترو.

وهذا بالطبع فضل للكتاب ينبغي الاعتراف به. وان تشخيص هذه العلاقة بخاصة يحتاج الى جراة خاصة لربط الشكلين (الروائي والموسيقي) لم تكن تنقص الكاتب مع تحفظنا على بعض نتائجها.

واذا ما اعددنا اقلاق المؤلف من خلال دراسته هذه، للمثقف بصدد خلفية الاخير الموسيقية وتوجيهه باتجاه ترصينها والاستزادة من اشاراتها الغنية،.. اقول اذا ما اعددنا ذلك منجزاً اضافياً للكتاب، فان القارىء الاعتيادي ارتطم بحاجز صعوبة الرموز الموسيقية «النخبوية» المطروحة في الدراسة والتي كان بامكان اسعد محمد علي ان يذللها لو اراد.

بدر شاكر السياب

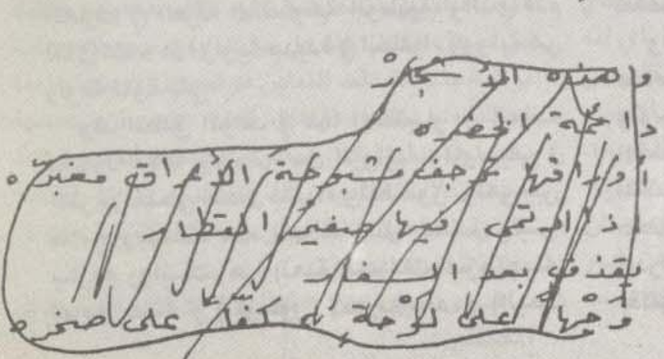
١٩٢٦ - ١٩٦٤

جيكور وأشجار المدينة

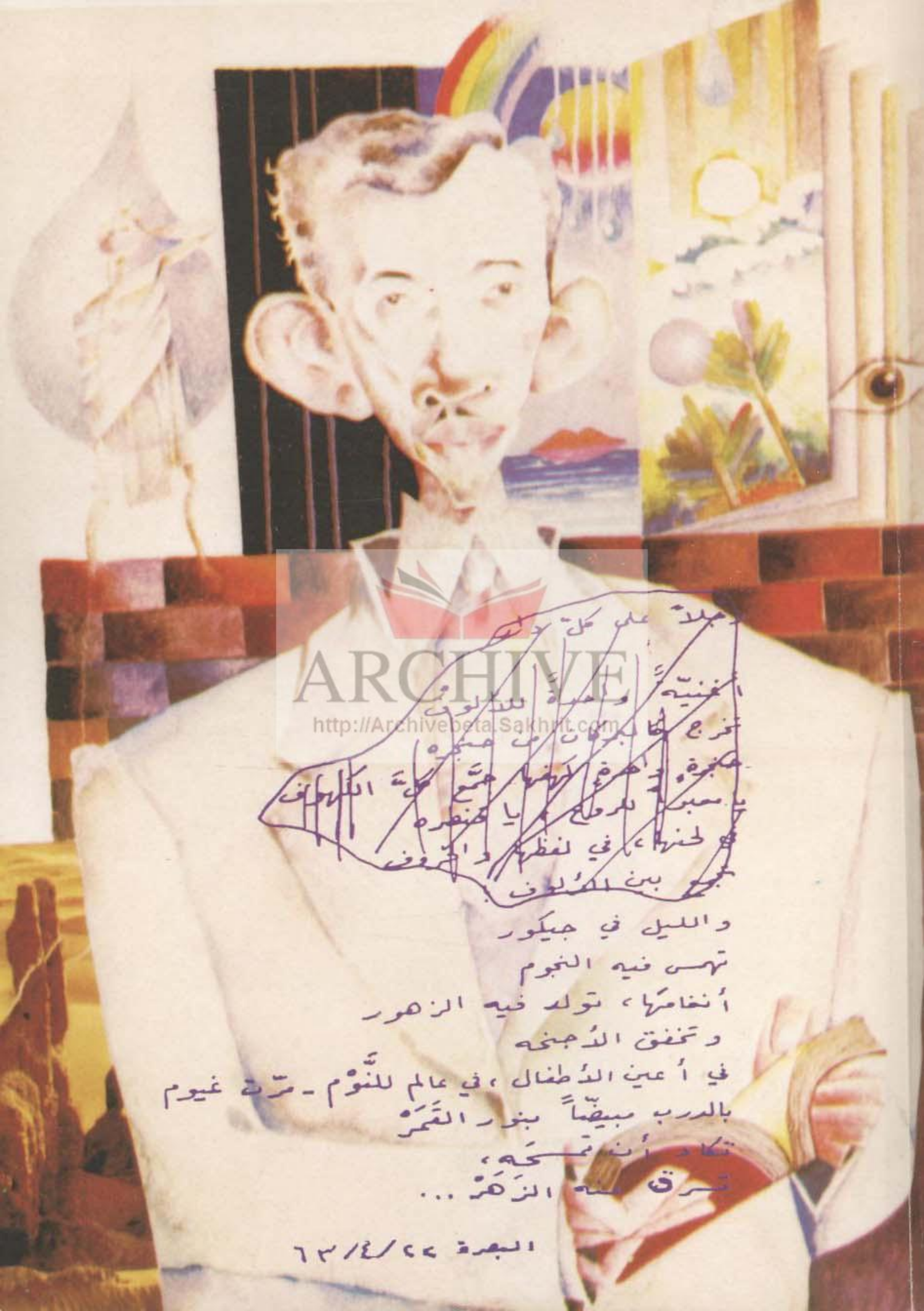
أشجارُها دائمة الخضره
كأنّها أعمدةٌ من رخام
لا عريَ يعروها ولا صفره ،
ولليلِها لا ينام
يُطلع من أقداحِه فجره .

لكنّ في جيكورْ
للصيف ألواناً كما للشتاءْ ،
وتغرب الشمسُ كأنّ السماء
حقلٌ يمصُّ الماءْ
أزهارهُ السكرى غناءُ الطيور .
ناحلةً كالصدى
أنغامها الحبور
نائمةٌ فيها الندى

يجرحن قلبي فيستنزفْنَ منه النور
وتغرب الشمسُ وهذا المساء
أمطرَ في جيكور ...
أمطرَ ظلّاً ، نثَّ صمتاً - مساء
غافٍ على جيكور .


وهذه المدن أشجارْ
دائمة الخضره
وإذا فيها من جفن مشبوحة الأهداب مغبر
إذ الدمى فيها صفير القطار
يقذفه بعض السفار
وحفها على لوحة كفك على صخرة

القصيدة نشرت في ديوان شناشيل ابنة الجلبي وتنشر هنا بخط الشاعر



والليل في جيكور
تهمس فيه النجوم
أنغامها، تولد فيه الزهور
وتخفق الأجنحه
في أعين الأطفال، في عالم للنوم - مرت غيوم
بالدرب مبيضّاً بنور القمرْ
تكاد أن تمسحه،
تسرق منه الزهرة..
البصرة ٢٢/٤/٦٣